BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XX - NUMERO 4 - APRILE 1959

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XX - N. 4 APRILE 1959

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Il Sottosegretario Magrì in visita al C.S.C.

Il 13 marzo scorso il nuovo Sottosegretario allo Spettacolo onorevole prof. Domenico Magrì ha compiuto una visita al Centro Sperimentale di cinematografia, a conclusione della quale egli ha pronunciato nell'aula magna — alla presenza dei dirigenti, del corpo insegnanti e degli allievi — un interessante discorso che riportiamo di seguito integralmente.

« Presidente, cari amici, ho seguito con molto interesse ed attenzione le parole con le quali il Prof. Lacalamita ha voluto illustrarmi la vita e l'attività del Centro Sperimentale. Ho visitato, sia pure in una rapida visita, questo vostro Centro. Ora desidero esprimervi brevemente il mio compiacimento e le ragioni di questo mio vivo compiacimento.

« In primo luogo lasciate che io, vecchio uomo di scuola, mi compiaccia per questa scuola che è veramente originale e nuova nella Italia nostra. Una scuola che è nata, vorrei dire, dalla vita e dalle esigenze della vita, che si è modellata e si viene modellando giorno per giorno sulla realtà e sulle sue necessità, che non è sorta con sistemi rigidi, prestabiliti, ma che si viene attuando attraverso la collaborazione e l'esperienza del corpo docente. Ho sentito, Presidente, quale importanza assuma per la vita e le funzioni di questa scuola il Consiglio dei Professori, che vengono anche dall'esperienza tecnica e che mettono insieme tutta la loro esperienza culturale ed artistica per modellare sempre più questa scuola e per far sì che essa si mantenga sempre più aderente alla realtà cinematografica.

« Lasciate che questo compiacimento esprima, insistendo, un vecchio uomo di scuola, perchè purtroppo la nostra scuola italiana è ansiosa di poter raggiungere, ma non riesce ancora a raggiungere, qualcosa di simile. La nostra scuola, formata su sistemi rigidi, avrebbe proprio bisogno di far tesoro di questa esperienza, di una scuola che veramente vive e come tutte le cose vive è capace di svilupparsi, di difendersi, di rendersi attuale.

« Il secondo motivo di compiacimento è che io so che in questa vostra scuola sono stati e sono numerosi gli allievi che vengono da tutte le parti del mondo, motivo di compiacimento perchè questo è un riconoscimento della validità di questo Centro. Motivo di compiacimento anche perchè questo continua quella tradizione che si fece particolarmente intensa nel secolo scorso e che continua fortunatamente anche oggi, per cui da tutte le parti del mondo civile anime assetate di bellezza sono venute e vengono in questa nostra terra che ha avuto certamente dalla Provvidenza il privilegio di essere stata la culla e la nutrice delle cose belle. Io vedo nei giovani di questo Centro i continuatori di quella tradizione.

« Compiacimento anche per il fatto che questi giovani stranieri partendo dal vostro Centro vanno ad affermarsi brillantemente nei loro paese d'origine e qualche volta ritornano nella nostra Italia per farci ammirare, nelle rassegne del cinema che in Italia si organizzano, le loro opere e i loro successi.

« Motivo di compiacimento anche per il fatto che da questa scuola siano usciti ed escono personalità che si sono affermate nel campo dell'arte cinematografica. Potremmo fare un lungo elenco dei nomi che hanno acquistato nel nostro Paese e fuori una larga risonanza. Io condivido la sua opinione, caro Presidente, che al di là di quello che la legge saggiamente prescrive, occorre sensibilizzare il mondo della produzione cinematografica affinchè senta il bisogno di sostenere, di alimentare con la propria fiducia, con la propria attesa paziente questo Centro di seria preparazione.

« Voi sapete, giovani che mi ascoltate, quante illusioni in genenere e superficiali il mondo del cinema alimenti in tante coscienze inesperte e ansiose, ma voi che siete qui avete scelto la via più dura, la via più difficile ma anche la via più seria per prepararvi a conquistare il vostro posto in questo mondo brillante e affascinante di quest'arte. So che in questo Centro si studia e si lavora con grande serietà, con grande impegno nella preparazione tecnica e nella preparazione artistica.

« Ho visto gli impianti e le dotazioni di cui questo Centro è ricco: sono dotazioni cospicue che io mi auguro possano sempre più crescere ed adeguarsi alle conquiste della tecnica. *Ho visto le pubblicazioni che sono uscite e che escono da questo Centro. Esse testimoniano una attività di studio, un impegno di pensiero, una elaborazione culturale faticosa, ma seria. Ed ho ascoltato con vero piacere l'eco dei giudizi che in tutto il mondo si vanno formulando intorno a quella opera veramente monumentale a cui il Centro si è accinto pubblicando quella Enciclopedia del cinema, di cui ho potuto ammirare il primo volume e che costituisce veramente in tutto il mondo qualcosa di singolare che non può non destare ammirazione e forse anche invidia.*

« Voi vi preparate nel campo

tecnico con serietà, con impegno e con fatica. *So che questo Centro comincia ad avvalersi delle nuove tecniche televisive, e questo mi fa piacere. Mi fa piacere che cinema e televisione, le quali fuori forse non hanno ancora trovato il punto di collaborazione e di equilibrio, in questo Centro si trovino sempre più collegate e fuse nei rapporti intimi che esistono tra queste due arti, di cui la seconda, più nuova, è certamente figlia delle esperienze della prima e si avvale e deve avvalersi delle esperienze della prima.*

« In questo Centro la preparazione non è però soltanto tecnica, è anche preparazione spirituale nel pieno senso di questa parola. In questo Centro i giovani che vengono, che studiano, che si impegnano, sanno che devono andare a fare fuori di qui non un mestiere ma ad esercitare un'arte.

« Un'arte nuova, complessa, arte del nostro tempo intorno alla quale tanto si discute e si discuterà. Un'arte che ha messo gli studiosi di estetica di fronte a problemi nuovi e, fino a qualche decennio fa, assolutamente insospettati. Una arte che scaturisce non già dalla capacità creativa di uno spirito solitario, ma dalla necessaria collaborazione di spiriti numerosi che devono trovare il punto di convergenza e che devono riuscire a creare qualche cosa di organico e di vitale. Problema che certamente Francesco de Sanctis, quando nel secolo scorso affrontava, primo nel mondo, il problema dell'arte con mente acuta e con larga visione nutrita di esperienze umanistiche, non sospettava certamente. Ma anche per questa arte nuova vale, giovani che mi ascoltate, vale il canone fondamentale dell'estetica desanctisiana che ritengo non sia destinato a tramontare.

« Affermazione cioè che per raggiungere il livello dell'arte, per raggiungere questa realtà nuova, creazione dello spirito umano, alimentata dall'amore e illuminata veramente dalla luce del Divino, bisogna che l'artista sia capace di superare tutte quelle premesse che costituiscono l'antefatto dell'arte e che risultano separate dall'arte, da un abisso invalicabile, e che solo la forza creativa e geniale dello spirito dell'uomo può essere capace di valicare.

Il Sottosegretario allo Spettacolo on. Magrì a colloquio con l'allievo regista di second'anno Benito Buoncristiani, durente la visita al C.S.C.

« Al di qua dell'arte stanno tutti gli elementi pratici, stanno le esperienze della vita, stanno gli interessi della vita, stanno gli elementi di polemica, stanno le finalità pratiche, tutto questo materiale che è materiale umano ma è grezzo, fin tanto che nel travaglio del suo spirito l'artista non sia capace di fondere e trasformare in una realtà nuova, in una creatura nuova, che ha una sua fisionomia inconfondibile, una vita sua come ogni creatura umana.

« *E voi certamente sentite tutto questo, e vi preparate a questo e il Centro vi aiuta e ci aiuta in questo, perchè io so che questo Centro svolge anche, e mi svolga sempre più al di fuori di queste mura, una sua attività di preparazione e di educazione del pubblico, del grande pubblico ad intendere rettamente ed a valutare rettamente i problemi dell'arte cinematografica.*

« Attraverso i convegni, attraverso la partecipazione alle mostre, attraverso la collaborazione che so che voi date anche alle Università in particolari insegnamenti, attraverso una attività complessa, il Centro opera nell'interesse di tutti, nell'interesse della stessa vita nazionale in cui questa nuova realtà dell'attività cinematografica si è inserita assai più profondamente di quanto forse non si creda. E' augurabile che nell'interesse di tutto questo l'attività di preparazione ad intendere ed a valutare il cinema sotto questi riflessi più elevati di spiritualità e di arte si intensifichi e raggiunga sempre più largamente i suoi fini. E di fronte all'arte non c'è spirito pensoso, consapevole della nobilità di questa nostra umana natura, che non sappia inchinarsi riverente.

« Per questi motivi noi non possiamo non salutare con compiacimento e con speranza questo Centro, il suo lavoro serio, il suo impegno tecnico ed artistico, il suo contributo valido per far sì che il cinema italiano, che in questi ultimi anni ha segnato veramente delle tappe gloriose, sia sempre più degno delle sue tradizioni, e soprattutto delle tradizioni di civiltà e di umanesimo di questa nostra Italia, di questa nostra Italia che con tutti i suoi difetti, con tutte le sue lacune, con tutte le sue contraddizioni, con tutte le sue amarezze e i suoi problemi è tuttavia assai più bella, assai più amabile, assai più confortante di quanto a certe visioni unilaterali non appaia ».

Problemi e opinioni

Il nocciolo della questione

Se il successo di un'impresa dovesse esclusivamente dipendere dalla buona volontà degli organizzatori o dalle provvidenze particolari dei sostenitori, anche il problema del cinema per la gioventù avrebbe già da tempo trovato in Italia facile e fortunata soluzione. Infatti, nel campo dello spettacolo, non c'è forse un altro settore che sia riuscito a provocare attorno a sé una altrettanta mole e di iniziative e di consensi, tutti ugualmente lodevoli, almeno a giudicare dal punto di vista teorico, anche se non tutti idonei a coordinare la propria attività pratica conformemente a quanto specificato dai vari statuti e dalle varie mozioni congressuali.

Su questo piano lo sforzo più vasto e politicamente più serio potrebbe essere, oggi, la costituzione del « Centro nazionale di film per la gioventù », sorto in seguito ad un'assemblea, dove sono state consultate associazioni culturali, produttori, tecnici specializzati, rappresentanti delle attività professionali cinematografiche e docenti delle discipline psicopedagogiche. Lo scopo del Centro, creato sotto l'egida della Commissione nazionale italiana dell'UNESCO e inquadrato nel « Centre international du film pour la jeunesse » di Bruxelles, cui appaiono sinora affiliati, oltre al Centro Nazionale Italiano, anche quelli dell'Austria, del Belgio, della Danimarca, della Gran Bretagna, dell'Olanda e della Jugoslavia, è, stando almeno ai termini dell'art. 2 dello Statuto, quello di « agire presso le autorità, l'opinione pubblica, i professionisti del cinema, gli organismi e associazioni interessate alla gioventù ed alla cinematografia per la gioventù, onde promuovere la produzione, distribuzione, circolazione e presentazione di film adatti per la gioventù, sollecitare, attraverso gli organi governativi e parlamentari, i provvedimenti legislativi atti a promuovere la produzione e le proiezioni di film per la gioventù; favorire versioni in lingua italiana di film stranieri prodotti o adatti alla gioventù; selezionare i film secondo le diverse categorie stabilendo fiches tecniche e liste; favorire la organizzazione extrascolastica di speciali spettacoli per i giovani; promuovere e sviluppare l'educazione cinematografica per la gioventù e preparare il personale a ciò preposto; favorire studi e ricerche scientifiche; svolgere compiti di informazione e diffusione di informazioni; promuovere contatti con la televisione.

In concomitanza alla lettera di questo articolo statutario, il Comitato promotore del Centro, presieduto dal prof. Luigi Volpicelli, ha formulato alcune proposte concrete riguardanti i limiti di metraggio previsti dalla legge, la detassazione fiscale per i film per ragazzi, il sondaggio dell'opinione giovanile in merito ad alcuni film realizzati espressamente per la gioventù, eccetera. Ora, a questo stadio delle proposte, vale la pena insinuare una piccola perplessità: quand'anche, con provvidenze varie, si riuscisse a richiamare verso il settore della cinematografia giovanile la forza del capitale e si riuscisse a conoscere che cosa risulti accetto ai nostri ragazzi e che cosa no, resta ancora scoperta l'altra faccia del problema: che cosa cioè rende ancora oggi così difficile e scabrosa la produzione dei film per ragazzi?

In un ambito organizzativo si è fatto molto, anche per un'ambientazione « climatica » del problema, non si è stati certamente con le mani in mano. Infatti la Mostra veneziana del film per ragazzi, timidamente avviata nel 1949, è già giunta alla decima edizione, e qualche volta fiancheggiata anche da « Giornate internazionali di studio » sull'argomento e il Festival mondiale di Palermo non ha mancato, di anno in anno, di mettere a fuoco le larghe possibilità del cinema nel campo della ricreazione infantile. Sono diventati quasi annuali i Convegni sul cinema per la gioventù, promossi dal Centro Didattico Nazionale o dal Centro sperimentale di Cinematografia, o i congressi a largo raggio internazionale ma indetti in città italiane (da quello di Venezia del 1947 a quello di Firenze del 1950 a quello di Milano del 1952), mentre la sezione italiana del CIDALC attivamente coopera alla diffusione del cinema per la gioventù con la pubblicazione di libri di argomento specifico e con il patrocinio concesso a Congressi e riunioni, e persino con l'aiuto concreto dato alla produzione del film per ragazzi. Nel dicembre del 1955 si è sentito persino il bisogno di raccogliere in un unico organismo, in un solo Istituto internazionale della cinematografia per la gioventù, pedagogisti e psicologi, psichiatri e giuristi, rappresentanti dell'autorità scolastica ed esponenti delle più diverse organizzazioni per la difesa dell'adolescenza.

Inoltre non è passato mese senza che si sia avuta notizia di iniziative a carattere propagandistico promosse da enti pubblici e privati, da organismi di antica tradizione morale o da opere di istituzione nuova, che si interessano comunque della cinematografia per ragazzi. Persino una nota casa italiana di produzione è giunta al punto da mettere contemporaneamente in circolazione uno speciale gruppo di sei film per ragazzi, soprannominato « Primavera » (tra cui però c'era appena un film italiano Lauta mancia *di De Agostini); da qualche anno, poi, in Roma funziona addirittura un'agenzia di informazioni, la SAFJ, che ha lo scopo di rendere nota qualsiasi cosa riguardi o interessi il cinema per la gioventù. E tutto ciò senza scendere troppo sui particolari, senza citare le iniziative e le manifestazioni organizzate dalla Commissione nazionale dell'UNESCO, o dal Centro cattolico cinematografico, o anche dai Centri Provinciali per i Sussidi Audiovisivi, e senza citare le migliaia e migliaia di pagine sui problemi, sulle caratteristiche, sui limiti di una cinematografia per ragazzi, comparse e pubblicate su riviste e periodici che direttamente o indirettamente si interessano dell'educazione morale e della formazione culturale dei nostri giovani. Quando poi si consideri che la legge sulla cinematografia del 31 luglio 1956 ha un po' sovvertito le posizioni negative e proibizionistiche dello Stato, fissando provvidenze e privilegi per i produttori e gli esercenti di film per ragazzi, non resterebbe altro che constatare che ben difficilmente un'altra impresa, per quanto meritoria, è riuscita mai ad ottenere, in così breve tempo, tanta azione di propaganda e di studio.*

Eppure, malgrado tale mole enorme di iniziative, di studi, di manifestazioni, di provvidenze, la cinematografia per ragazzi non è riuscita ancora ad avere in Italia, oltre che un diritto di cittadinanza, anche una effettiva consistenza storica. La produzione specifica quasi non esiste e, quando ci sia, non riesce sempre a passare attraverso

il setaccio della distribuzione, benchè l'esercizio cattolico, sia pure per ragioni morali, segua con attenzione qualsiasi sforzo in materia; la stessa serie « Primavera » si è raggelata, malgrado il « boom » propagandistico, e viene alla ribalta solo in occasione di convegni o rassegne sulla cinematografia giovanile; persino un film, premiato a Venezia nel 1954, Orizzonti del sole *di Paolucci, è stato praticamente messo in naftalina, mentre ad altre pellicole (al discreto film di Comencini* Finestra sul Luna Park, *per esempio) è stato noncurantemente riservato al magro bilancio della stagione estiva.*

Di chi la colpa? Sarebbe facile risolvere l'interrogativo, gettando le solite accuse all'esterno della questione, o imputando ogni difetto o alla indifferenza e insufficienza delle regolamentazioni legislative in favore del cinema per la gioventù o alla carenza di sale-ragazzi. Sarebbe facile, ma troppo semplicistico: la deficienza è ben più profonda e non dipende dal legislatore, dal produttore o dall'esercente.

Su un piano legislativo qualcosa è stato concretato in questi anni: la nuova legge sulla cinematografia italiana del 31 *luglio* 1956 *n.* 897, *sfruttando in parte la famosa proposta di legge Dal Canton, non ha risolto, ma in qualche modo ha affrontato il problema. In virtù della nuova regolamentazione giuridica, la Commissione consultiva per la cinematografia è stata integrata da competenti e esperti allo scopo di rendere proficuo lo esame e lo studio dei problemi di carattere generale interessanti la cinematografia per ragazzi, e la produzione e l'esercizio sono stati concretamente sollecitati a realizzare e a proiettare film per ragazzi. Per i produttori in particolare, qualora essi presentino film dichiarati « prodotti per la gioventù », è riservato un premio (non superiore però ai venti milioni per film — e questa è davvero una cifra un po' irrisoria, come compenso di pellicole per le quali è dubbio il successo spettacolare! —), da assegnarsi alla fine di ogni esercizio finanziario. Per gli esercenti poi, lo abbuono sui diritti erariali introitati a norma di legge, è elevato dal* 20 *al* 30 *per cento, qualora proiettino film dichiarati « adatti per la gioventù », e al* 40 *per cento, qualora i film siano addirittura ammessi come specificatamente « prodotti per la gioventù ». Ed inoltre per le sale, prevalentemente dedicate alla proiezione di film « adatti per la gioventù », è riservata, ai fini di un acconcio arredamento tecnico, una quota parte delle somme derivanti dai buoni di doppiaggio dei film stranieri.*

Tutto ciò è ancora ben poco, ma è già più di prima; per lo meno, il problema del film a contenuto morale e ricreativo adeguato alla mentalità degli adolescenti, è entrato nella disposizione legislativa, suscettibile pertanto di ulteriori ritocchi e perfezionamenti. Ciononostante, le provvidenze governative non hanno commosso nessuno né hanno provocato una campagna produttivistica specifica; sono passati ormai due anni e mezzo dal varo della legge, ma ben poco di positivo si è visto in proposito. Le due rassegne veneziane del 1957 *e del* 1958 *hanno presentato addirittura un quadro sconsolante della cinematografia italiana dedicata ai ragazzi.*

A questo punto si innesta allora la chiave del problema, il nocciolo di quella perplessità cui accennavamo poc'anzi. La regolamentazione giuridica e l'istituzione di un circuito riservato sono provvidenze lodevoli, ma del tutto inutili o insufficienti, quando di fronte al fanciullo che attende di permearsi, come una piccola creta, secondo le dimensioni, reali o fantastiche che lo schermo gli suggerisce, non c'è un artista che sia mosso da una esigenza e da un'esperienza di assoluta sincerità educativa e morale. Soggettisti e registi possono anche tentare, se vogliono, di esplorare ogni campo della ricreazione infantile, o di miscelare con avventurosi ingredienti i contenuti altrimenti noiosi di un'istruzione libresca, o di caricare certe immagini di una forte pregnanza didattica e culturale, o di ricalcare il racconto sulla falsariga dei migliori romanzi o delle più famose novelle della letteratura per l'infanzia, ma niente, nessuna forma, nessuna struttura può riscattare l'insincerità o l'indifferenza tematica. In tal caso il film è fallito proprio entro quei limiti per i quali si voleva che esso valesse, ed esso, quando non si inalberi in una tronfia pretenziosità scientifica o si ingolfi in contorte sottigliezze culturali, si smarrisce nella banale stucchevolezza di contenuti falsi perchè non spontanei, né congeniali allo spirito che li detta.

Il cinema per ragazzi deve essere qualcosa di più e di meglio; deve scaturire, senza inibizioni o sofisticherie, da una sensibilità o da una formazione culturale pienamente conforme e coerente con i bisogni, le ricerche, gli studi, i desideri, i sogni dell'anima del fanciullo. Impostati così i termini del rapporto tra cinema e gioventù, è facile constatare quanto sia assurdo allora considerare « autori » per ragazzi coloro che realizzassero un film solo perchè un suasivo articolo di legge prometta privilegi o ristorni, o coloro che si limitassero a depurare un normale film per adulti di tutti quegli elementi e motivi che si reputano non adatti ai ragazzi. Non è detto tra l'altro che il film esteriormente « adatto per la gioventù », e adatto perchè linguisticamente corretto e moralmente positivo, sia sempre un film bene accetto ai ragazzi. E' fin troppo noto che essi avvertono subito la scipitezza moralistica e la freddezza didatticistica, e quindi la sostanziale insincerità del racconto. Bisogna invece che il film sia magari un po' meno accurato nella forma, meno intelligente nella struttura, ma spontaneo e sincero nella ideazione e nella realizzazione, affinchè il ragazzo vi aderisca, vi si immedesimi, e riesca a fare della visione filmica un atto di cultura e di vita.

Perchè ciò avvenga quindi anche in Italia — in altri paesi come la Gran Bretagna, il Giappone, la Cecoslovacchia, l'URSS sta già avvenendo da tempo — occorre non solo che base dello spettacolo sia la vita concreta e quotidiana, ma anche che questi « viaggi spirituali » del ragazzo nel buio della sala siano con discrezione e sincerità suggeriti da quei registi che prepotentemente sentono di potersi identificare, senza cedere a smancerie o a infantilismi, con la sensibilità del ragazzo, e giungono a servirsi dell'immagine filmica solo perchè con essa possono più facilmente « comunicare » al ragazzo la pienezza della propria ispirazione educativa e morale.

Questo è il vero e grosso problema del film per ragazzi ed è auspicabile che il Centro Nazionale, di recente costituito, non trascuri, né lo offuschi sotto orpelli speciosi. Pretendere che il Centro lo debba automaticamente risolvere, è forse troppo; ma esigere che lo tenga ognora presente, è il minimo che si possa chiedere, perchè il problema del film per ragazzi non si impanì nelle labirintiche secche delle grandi ideazioni burocratiche.

Alberto Pesce

De Mille: dopo di noi (forse) il diluvio

Il « colosso storico » nacque in Italia, ma venne immediatamente adottato dagli americani, i quali ne intuirono, a prima vista, le immense possibilità spettacolari. Ma, tolto lo spettacolo e le sue pompe, non ci sono punti di contatto nel filone storico delle due cinematografie. Il colosso storico americano si ferma ad una ammirazione puramente coreografica della romanità ed, al di sotto delle suggestioni spettacolari, assume un atteggiamento di aperta critica. L'esempio più famoso fu dato dal vecchio *Ben Hur* di Fred Niblo, che considerò i romani come conquistatori brutali, arroganti e superbi.

Anche Cecil Blount De Mille, nei suoi film ispirati all'antica Roma, si allineò con la tradizione americana, della quale divenne anzi il più autorevole esponente. *The King of the Kings* (Il Re dei re, 1927), mostrò una Gerusalemme « popolata di una folla eteroclita di romani oziosi e di soldatesche brutali », governata da Pilato « il prudente e gaudente prefetto mandato da Roma ». Il Redentore moriva sul Golgota « tra i legionari romani avvinazzati » *The of Sign of the Cross* (Il segno della Croce, 1932), contrapponeva romanità a Cristianesimo e dal contrasto ne usciva vittoriosa la religione di Cristo. Il prefetto Marco il superbo, il prediletto di Nerone, il simbolo della romanità, moriva da martire alla insegna della Croce. In *Cleopatra* (Cleopatra, 1934), la romanità si scontrava con le mollezze e l'opulenza dell'Egitto millenario, e ne usciva ammorbidita, effeminata, levigata. Le carezze di Cleopatra « lussuriosa » significavano le prime crepe nell'austerità dei rudi abitatori dell'Urbe già avviati allo sfacelo morale e materiale del tardo impero. Invece, De Mille, come prima aveva fatto Griffith, si servì del film storico a scopo edificante e per questo si rivolse spesso alla Bibbia, al Vangelo, alla storia del Cristianesimo (le due edizioni di *The Ten Commandments, Samson and Dalilah, The King of Kings, The Sign of the Cross* e *The Crusades*).

Negli ultimi *Ten Commandments*, non contento di sermoneggiare attraverso le azioni dei suoi personaggi e rifacendosi evidentemente all'illustre esempio chapliniano del *Great Dictator*, volle rivolgere « in persona » agli spettatori una cortese serie di ammonimenti, ad apertura di film. Opere, dunque, con la storia in funzione di miglioramento di idee e costumi, anche se, in più punti, il grave sermone veniva improvvisamente rotto da oasi di sfrenata incontinenza. Nei vecchi *Ten Commandments* il racconto biblico fu indorato da una scena d'orgia, « che superò tutto quanto si era visto prima sullo schermo » (John H. Lawson). « La bellissima Miriam, espressione dell'idolatria e della lussuria, danzava seminuda intorno al vitello d'oro ». In *The King of the Kings*, senza contare l'illustrazione della violenza e del sadismo rilevata dal Jacobs, c'era almeno la troppo realistica rappresentazione dell'adultera (che aveva le scultoree fattezze e le nudità di Viola Louie) a suscitare perplessità di carattere morale. In *The Sign of the Cross* le seduzioni di Ancaria e di Poppea (col suo famoso bagno nel latte d'asina), l'orgia in casa di Marco ecc., pure considerate come documenti dell'immoralità pagana, cui si contrapponeva la santità di vita dei cristiani, potevano, nello stesso tempo, venir catalogate tra le sequenze di carattere « eccitante ». Sempre il Jabos, definì *The Crusades*, pieni di corruzione e lascivia... Come spiegare questo impasto di moralità e di immoralità? A nostro avviso, ci riuscì Luc Moullet (« Les Cahiers du Cinéma », n. 80), il quale vide in De Mille un Achab moderno. Achab, come è noto, insegue forsennatamente Moby Dick per sete di vendetta, per brama di distruggere. Ma, per dirla con Cesare Pavese, « come succede in ogni infatuazione di odio, la brama di distruggere appare quasi una brama di possedere, di *conoscere* e, nella sua espressione, non sempre è distinguibile da questa. Il riverente timor sacro puritano è avvolto da un lucido alone di furore conoscitivo, che ne è come il riflesso laico ».

De Mille, puritano del Massachussetts, dà una caccia spietata al peccato, ma contemporaneamente, lo analizza fino alle estreme conseguenze, fino a « possederlo », a confondersi in esso. Ci sarebbero altre spiegazioni (leggi « cassetta »), ma, per la verità, ci sembrano piuttosto superficiali, perchè il regista, senza alcuna sollecitazione, scelse quei temi e si buttò a capofitto nel loro svolgimento, tenendo presente un ideale moralizzatore. E già che si parla di accuse « ad orecchio », ci permettiamo di rammentare quanto, in altre occasioni, abbiamo scritto sulla pretesa « ignoranza storica ». Non sappiamo quanto di storia conoscano i suoi detrattori, quali studi particolari abbiano compiuto, né perchè i film si debbano giudicare in base a vere o presunte infedeltà storiche. « Il giudizio su un libro di storia, deve farsi dunque unicamente secondo la sua storicità », insegnava Benedetto Croce; per le stesse ragioni, a noi pare che il giudizio su un film storico deve farsi soltanto secondo la sua « filmicità ». In altre parole, mentre il trattato storico ha il dovere di rispondere alle esigenze di una rigorosa, seria e documentata analisi storica, il film storico non può sottrarsi alla consueta interpretazione del film in genere, del film senza attributi particolari. Esso va considerato alla stessa stregua del romanzo storico, dove i personaggi e le vicende reali sono ricreati dalla fantasia dell'artista (diventano, direbbe Croce, « opere di poesia »), al quale si domandano virtù e pregi diversi da quelli che si ricercano in un comune trattato di erudizione storica. L'ignoranza storica non è nemmeno pensabile in un uomo che può permettersi il lusso di decine di esperti ai suoi ordini; invece, non sempre è possibile adattare la storia « pura » alle esigenze di uno scenario cinematografico: nessun autore lo ha mai fatto e non si vede perchè avrebbe dovuto farlo De Mille, il quale non ebbe mai l'ambizione di scrivere, con la macchina da presa, tomi universitari. (« Che non si possa contrapporre un severo libro di storia, dove tutto è criticamente assodato, ad un film storico, è fin troppo banale per insistervi »). Gli attacchi più petulanti De Mille li ebbe proprio dall'Italia e fu costretto a rispondere ai « lettori italiani » dalle colonne di « Cinema » vecchia serie, portando argomenti validissimi che lo rivelarono a Mario Missiroli per « spirito acuto e colto ». Il regime fascista, risentito per la critica alla romanità, reagiva ufficiosamente ed opponeva a *Cleopatra, Scipione l'Africano*. Per la verità, dopo *Cleopatra* anche da noi gli attacchi si smorzarono e rimasero confinati nelle vignette dei settimanali umoristici. *I Crociati* furono consid-

rati « storicamente a posto » e per *I Filibustieri* Mino Doletti scriveva sulle colonne di « Film »: « Agli spulciatori di professione il compito di trovare errori storici (*se ce ne sono*) ».

The Bucaneer (I filibustieri, 1937), fa parte del gruppo storico di De Mille, ispirato dalle vicende del Nuovo Mondo. *The Plainsman* (La conquista del West, 1936), *Union Pacific* (La via dei giganti, 1939), *Northwest Mounted Police* (Giubbe rosse, 1940), *Unconquered* (Gli invincibili, 1947) appartengono alla stessa serie. *The Plainsman*, da molti considerato il capolavoro del regista, era un robusto affresco del vecchio West, in cui storia e leggenda si confondevano alla perfezione. *Union Pacific* celebrava la ciclopica impresa della costruzione della ferrovia transcontinentale e terminava con la puntigliosa « animazione » della storica fotografia, scattata a Promontory (Utah) il 10 maggio 1869 dal colonnello Charles Savage. *Northwest Mounted Police*, partiva da una rivolta di meticci canadesi all'autorità britannica (1885), mentre *Unconquered* (epoca 1763) si snodava tra gli accaniti combattimenti tra francesi ed inglesi per il predominio coloniale della vasta zona intorno a Forte Pitt. *The Bucaneer* cantava le gesta del pirata Jean Lafitte, liberatore di New Orleans (1812) dagli invasori inglesi. Anche la storia di altri popoli (Russia, in *The Volga Boatman*, Francia in *Joan the Woman*) fu oggetto da parte di De Mille di attento studio. Come per riposarsi dal « grandeur » delle rievocazioni storiche, De Mille tornava, talvolta, alla semplicità della natura, alle comunità primitive lontane dalla corruzione del progresso. Il pessimismo puritano allora si addolciva, smorzava fino a cancellarle le sue tinte fosche e si veniva trasformando in un ottimismo quasi alla Rousseau nell'esaltazione del felice stato di natura in contrasto con le ipocrisie e gli impacci del vivere sociale.

Gli esempi più insigni di questa tendenza sono *Male and Female* (Maschio e femmina, 1919) e *Four Frightened People* (Quattro persone spaventate, 1934). In entrambi i film il ritorno allo stato di natura era dovuto a meccanica causa di forza maggiore (naufragio), quindi non era voluto, ma i naufraghi finivano per accettarlo, è il caso di dire, « naturalmente », come se avessero ricuperato un paradiso perduto ed avessero liberato la loro umanità dalle sovrastrutture sociali. Il finale rimetteva le cose al punto di partenza, gli uomini rientravano nella società forzatamente abbandonata ed in essi risorgevano, con la prepotenza di un tempo, i sopiti interessi sociali. Ma per quasi tutto il film, il regista insisteva e si compiaceva nell'esistenza primitiva di quegli uomini tuffati in un paesaggio affascinante, non contaminato ancora dall'incalzare del progresso. I personaggi di *Male and Female* giravano coperti da pelli di leopardo; in *Four Frightened People*, ad un certo punto Claudette Colbert insignificante ed infagottata maestrina, si rivelava dotata di una forte carica sessuale, quando smarriti per vari accidenti tutti i suoi abiti, si mostrava nuda e desiderabilissima ai due uomini sperduti con lei (e con una matura signora) nella giungla. La rivelazione avveniva davanti ad una scrosciante cascata di un fiume che essi dovevano attraversare a guado. Si vedeva, in campo lunghissimo, il più coraggioso dei maschi prendere fra le braccia la spaurita ed imbarazzata maestrina e portarla all'altra riva, di null'altro vestita che della sua delicata pelle.

CECIL B. DE MILLE: *Unconquered* (Gli invincibili, 1947). *Altre fotografie di film di De Mille e del regista sono pubblicate nelle pagine illustrate di questo stesso fascicolo.*

Accenni vagamente rousseauiani si notano anche in altre produzioni di De Mille, ad esempio in *The Squaw Man*, che egli fece per ben tre volte (1913, 1918 e 1931), e che il suo discepolo Mitchell Leisen, volle rifare, per la quarta volta per conto suo. James Wynnegate, ricco gentleman dell'Est, sposava l'indiana Naturich, ma poi abbandonava la moglie nel villaggio, preso dai suoi impegni « civili ». Nasceva intanto un figlio ed i parenti di Wynnegate, cercavano, con cavilli legali, di toglierlo alla madre per educarlo in un ambiente « più raffinato ». Naturich si opponeva e all'arrivo dello sceriffo, freddo esecutore della legge, si sui-

cidava. *This Day and Age* (La nuova ora, 1933), denunciava l'insufficienza delle leggi nella repressione del gangsterismo, ed invitava i cittadini a supplire direttamente a tale inefficienza. Difatti gli studenti di un « college » (impersonati, per la cronaca, da figli di famosi attori), si riunivano in una associazione e con sistemi « illegali », ma efficaci, eliminavano un pericoloso e potentissimo gangster, contro il quale, la polizia impacciata dalla « legalità » nulla poteva. L'appello ai cittadini fu definito « pericoloso », ma non bisogna dimenticare che i gangster agivano proprio sfruttando, a loro vantaggio, gli articoli del codice. Comunque, *This Day and Age* fu un film coraggioso, che aveva afferrato saldamente il nerbo del problema. Le magagne della « riabilitazione carceraria » furono esposte in *The Godless Girl* (La donna pagana, 1928); due giovani innamorati, per colpe non gravi, venivano rinchiusi in un tetro riformatorio, fucina di corruzione più che di riabilitazione.

Prima di dedicarsi al film edificante (i *Ten Commandments* del 1923, sono il primo lavoro della « svolta »), De Mille si era specializzato nei « divorce film », dove i rapporti tra coniugi erano visti con la massima spregiudicatezza. Gia *The Cheat* (1915), o *Forfaiture,* per dirla alla francese, con la donna bianca che si promette ad un principe nipponico, in cambio di una somma prestatale all'insaputa del marito, poneva una situazione quanto mai scabrosa, ma il dopoguerra con la conseguente febbre di vivere consacrò De Mille come il regista « dagli argomenti azzardati », il cronista più implacabile dell'« era del jazz ». Ogni questione era subordinata al sesso; gli eleganti mariti desideravano le donne d'altri e le mogli si lasciavano volentieri corteggiare da « guastatori di paci familiari ». Questi film furono il segno dei tempi; sfrenati nelle premesse ed accomodanti nel finale, invitavano forse alla morigeratezza, ma con tale dovizia di argomenti negativi, per cui ci sembra alquanto discutibile un loro eventuale accostamento al gruppo « edificante » che venne poi. Nella filmografia demilliana non sono opere di eccessivo spicco, anche se, collocate nel loro tempo, assumono una certa importanza come fatti di costume e come iniziatori di un lunghissimo filone cinematografico. (Lo stesso Lubitsch fu influenzato dai « divorce film » demilliani). Dopo innumeri « scherzi col fuoco » queste pellicole giungevano disinvoltamente al lieto fine, ma De Mille, salvo qualche eccezione, non fu regista da « happy end », vogliamo dire che i suoi film migliori ricusarono le rosee soluzioni di compromesso. Sui suoi eroi pesa spesso un senso di morte, come quello che aleggiava sul troiano Ettore della leggenda omerica. Naturich, la sposa indiana, Cleopatra e Sansone si uccidono, Marco segue Milvia tra le fiere del circo (*The Sign of the Cross*), Wild Bill Hicock (*The Plainsman*) e Dan Duroc (*Northwest Mounted Police*) vengono stupidamente uccisi... Ma muoiono « in piedi », vittoriosi sconfiggendo gli uccisori diretti ed indiretti. Naturich, col suo gesto disperato, bolla a sangue i pregiudizi sociali, rappresentati dalla famiglia Wynnegate; il veleno di Cleopatra presto si sarebbe sparso, sotto forma di rilassatezza e corruzione, nella Roma imperiale; Sansone muore con i Filistei. Marco entra da trionfatore nell'arena e fa avvertire Nerone che « Cristo ha vinto! Anche Marco crede ora in lui! ». Il vile Joe Mac Call « miserabile dagli occhi storti », sarà eternamente bestemmiato per avere proditoriamente ucciso l'eroe Wild Bill Hicock, che gli uomini a lungo ricorderanno invitto sino alla fine, come dice la ballata. La incosciente sentinella che uccide Dan Duroc, nel corso del suo duello amichevole con Tod Mac Duff, è il simbolo dell'inumanità della guerra.

Conclusioni malinconiche (anche se non apertamente tragiche) hanno altri importanti film di De Mille. Tornato alla civiltà il maggiordomo, re dei naufraghi, dovrà rinunciare al matrimonio con la padroncina (*Male and Female*); Riccardo Cuor Di Leone (*The Crusades*), catturato dal Saladino deve promettere di non entrare in Gerusalemme, malgrado l'adorazione al Santo Sepolcro fosse stata lo scopo della sua vita; Dusty Rivers (Gary Cooper) perdeva in amore (*Northwest Mounted Police*); il clown-medico di *The Greatest Show on Hearth*), rivelata per altruismo la sua identità, ne sconta le amare conseguenze; Mosè nei *Ten Commandments* (edizione 1955-56) non entra nella Terra Promessa. Dove più infuria la tirannia, De Mille colloca alcuni uomini eccezionali, « liberissimi spiriti in prigion dura », come quell'amico che Vittorio Alfieri scoperse nella Siena secentesca e granducale, uomini in cui « arde solitaria e superba la libertà » e che sono « inassimilabili al mondo che li attornia », per usare alcune efficaci espressioni di Benedetto Croce.

Fra questi personaggi eccezionali, ricordiamo Stephen, il barcaiolo del Volga (*The Volga Boatman,* 1926, film proibito in Italia dalla censura fascista per il suo anelito di libertà), che, frammischiato alla miserabile folla di compagni, trascina i pesanti barconi del fiume russo. Ma Stephen « qual leon che dorme », aspetta il momento della riscossa e sarà lui il capo dei rivoltosi. E Marco, il luogotenente di Nerone, si sentirà veramente libero, mescolandosi ai martiri di Cristo, come Mosé (versione romanzesca della vita del condottiero ebreo nei recenti *Ten Commandments*), scendendo in mezzo al suo popolo oppresso, confondendosi con esso e condividendo le sue sventure, diventerà più grande rifugiandosi e fortificandosi nella sua altissima ed inattaccabile libertà interiore. Quando la dignità della persona umana viene offesa o menomata, De Mille è presente con pagine eloquentissime. In *Union Pacific,* un giovane, inoffensivo cavaliere indiano, che si era lanciato, col suo cavallo, in una gioiosa gara col « cavallo d'acciaio », viene spietatamente freddato, per scommessa, da un avventuriero bianco, passeggero del treno. La sequenza ha la forza dei versi pariniani, quando sferzarono i conquistatori delle Americhe che « umano sangue non istimar quel che oltre lo Oceano correa le umane membra ». Oppure in *Northwest Mounted Police,* quando il duello dei dispetti tra amici-nemici (motivo tradizionale della leggenda western) viene bruscamente interrotto dalla fucilata di una ignara sentinella, il sorriso si spegne di colpo e lo spettatore è portato a cupe riflessioni sulla natura delle guerre.

Non sempre i suoi personaggi si mescolano tra la folla per scopi nobili, talvolta vi si gettano solo per nascondersi alla giustizia. Il caso più patetico è quello del medico che si fa clown, cittadino di una città ambulante e variopinta e che la madre segue di luogo in luogo per sostenerlo col suo calore affettuoso. Più spesso sono loschi personaggi, lucidi criminali, come quel Jacques Corbeau, che i « Texas Rangers » ricercano e che va a vivere tra gli indiani, sobillandoli contro i bianchi (*Northwest Mounted Police*). Jacques Corbeau è un essere spregevole, cui non vanno le simpatie di De Mille. Le predilezioni di De Mille vanno agli

uomini eccezionali, ai condottieri (di popoli come Mosé o di persone spaventate e male in arnese come il dottor Wassel), ai capi rudi e volitivi (come il direttore del circo Charlton Heston), agli eroi della leggenda, ai martiri della fede. Su questi personaggi egli costruisce le sue storie forti e decise, ed in alcune pagine di queste storie almeno, si rivela la sua mano maestra, l'unghia del leone. Ricordare tutte le sue sequenze essenziali è naturalmente impossibile e più che per ragioni di spazio, per le ben più gravi ed insidiose ragioni di memoria.

Alcune le abbiamo già rammentate, per altri motivi, nel corso della presente trattazione. Ad esse aggiungiamo, senza alcuna pretesa di compiutezza, la scena in cui il principe giapponese marchia con un ferro rovente la spalla di Fanny Ward (*Forfaiture*), la caccia agli evasi dal riformatorio, guidata dai cani poliziotti (*The Godless Girl*), il duello fra gli amici-nemici (*Northwest Mounted Police*), il suicidio di Naturich (nelle varie versioni), la solitudine del faraone, nell'immenso palazzo dopo la morte del primogenito (nuovi *Ten Commandments*), tutta la parte relativa alla Passione di Gesù Cristo (*The King of Kings*). Ma in questa antologia ideale dovrebbe essere collocato tutto il finale di *The Plainsman*, da quando l'eroe entra nel saloon ed è vigilato dal vile MacCall, a quando, compiuto il crimine, quest'ultimo va a rifugiarsi davanti ad un mucchio di sacchi, povero essere spaurito da un gesto più grande di lui. Ci sono poi le sequenze puramente spettacolari: il passaggio del Mar Rosso (nei due *Ten Commandments*), l'assalto degli indiani (*The Plainsman, Union Pacific*, eccetera), la travolgente carica della cavalleria crociata (che a Venezia, nel 1935, ebbe un lungo applauso a « scena aperta »), i bombardamenti aerei nipponici (*The Story of Dr. Wassell*), i cristiani al circo (*The Sign of the Cross*), le battaglie navali dell'antichità (*Cleopatra*), i terremoti (*The King of Kings*), i disastri ferroviari (*The Greatest Show on Hearth*), l'assalto dei pirati di Jean Lafitte alle postazioni inglesi (*The Bucaneer*), eccetera. Né mancarono nelle sue opere le scene di « suspense », come quella della calata di Franziska Gaal in mare (*The Bucaneer*) o quella dei volteggi acrobatici nel grande circo (*The Greatest Show on Hearth*).

Certo, De Mille ha diretto (e prodotto) una settantina di opere e non tutte possono, naturalmente, definirsi perfette. Lo scomparso regista è stato soprattutto il divulgatore dello Spettacolo cinematografico, uno spettacolo, si badi, con la iniziale maiuscola, uno spettacolo che spesso cercava e, talvolta, raggiungeva l'ispirazione artistica. I suoi film sempre furono minuziosamente preparati, e superbamente interpretati, non solo nei ruoli più vistosi. Anzi spesso, i comprimari, meno affetti dal « divismo » e perciò più manovrabili, diedero i risultati migliori. Senza dilungarci accenneremo al personaggio di Dominique, l'ex cannoniere di Napoleone, sul quale sembrò « gravitare tutto l'umore » dei *Bucaneers*, (attore Akim Tamiroff, allora sconosciuto), o sul viscido MacCall, cui Porter Hall, diede un superbo risalto. Lo scaltrito « mestiere » di De Mille, ancora nel 1938 faceva scrivere a Gino Visentini: « Un mestiere che, a volte, in certi episodi drammatici e marziali, raggiunge una forza e una evidenza da far pensare a certa letteratura ottocentesca, a Victor Hugo, ad esempio ». Raccontare la vita di De Mille è un po' fare la storia del cinema americano dalle origini ai nostri giorni.

Nato ad Ashfield (Massachussetts) il 28 agosto 1881, cominciò come attore ed autore drammatico. Nel 1913 però era ad Hollywood a girare il suo primo film: *The Squaw Man*, tratto da un dramma di Edwin Milton Royle, che fu replicato al Wallack's Theatre di New York per più di duecento sere. Mabel Morrison e William Favershman erano gli interpreti teatrali, De Mille e soci scritturarono per le parti cinematografiche Viola Dana e Dustin Farnum. Il film, come abbiamo detto, fu girato ad Hollywood, non in lussuosi « studios » che erano di là da venire, bensì in una rimessa appartenente ad un fattore del luogo. De Mille scoprì dunque Hollywood ed il mite clima ed il caldo sole di California ed inventò l'illuminazione artificiale, vincendo le diffidenze degli esercenti con l'appellarsi a Rembrand. Nel 1915, con *The Cheat* fece il « primo film che meritava il nome di film » (Delluc). Venne la guerra e si allineò con le opere propagandistiche, poi, celebrò la rilassatezza dei costumi dell'era del jazz, ma quando cominciarono ad incombere su Hollywood le nere nubi dell'indignazione mondiale per l'esplosione di scandali a catena, « moralizzò » il cinema e si buttò nella Bibbia e nei Vangeli. In tempi di delinquenza minorile e di gangsterismo, descrisse spietatamente metodi carcerari, almeno un paio di anni prima di film famosi. Quanto al gangsterismo non parteggiò né per i Capi, né per i tutori dell'ordine; si rivolse direttamente ai giovani, perchè frenassero le azioni dei criminali, che vivevano all'ombra delle leggi. Tentò poi la storia americana in tutti i suoi aspetti, non dimenticandosi, ad esempio, di dare all'indiano il suo (come in Naturich e *Union Pacific*), molto prima del cosiddetto « rovesciamento del cliché » che sarebbe stato effettuato da Delmer Daves in *Broken Arrow*. Spesso tornava alla Bibbia, obbedendo ai suoi principi, e morì 21 gennaio 1959 mentre il suo ultimo film biblico girava vittoriosamente il mondo.

Lo ha notato Tino Ranieri: *I dieci Comandamenti* ignorano completamente la concorrenza televisiva. In ogni città, la durata delle programmazioni e le code davanti ai botteghini, sono quelle dei tempi buoni, quelle di almeno dieci anni fa. Mentre i produttori ed ancor più gli esercenti scrutano ansiosi il futuro. *I dieci Comandamenti* proseguono imperterriti il loro vittorioso e lunghissimo cammino (ricordiamo che tutta l'opera migliore di De Mille è opera di repertorio; ogni tanto tornava a rimettere in circolazione con i successi delle « prime », e talvolta con successi maggiori, i suoi vecchi film). De Mille non era regista da « crisi »; tutto il denaro speso tornava puntualmente e con altissimi utili nelle sue casse. I filmetti televisivi, alimentati dai fondi di magazzino o da produzione di categoria C, non potevano fargli paura. Ma ora allo Spettacolo è venuto a mancare il più valido sostegno e le inquietudini si fanno più serie. Ad ogni modo, con De Mille se n'è andato mezzo secolo di cinema americano, quello che la nostra generazione, al di là delle critiche superficiali e dei facili luoghi comuni, ha ammirato e seguito e che era l'espressione autentica dello spirito di una giovane nazione in marcia, con le sue contraddizioni, i suoi errori, i suoi entusiasmi ed esuberanze, ma anche (e soprattutto) con una fede incrollabile nei valori della tolleranza e della libertà.

Mario Quargnolo

Per la filmografia di Cecil B. De Mille vedere « Bianco e Nero » n. VIII, 1955.

Umberto Barbaro

Mentre il fascicolo è in macchina, apprendiamo con dolore la morte di Umberto Barbaro avvenuta a Roma il 19 marzo scorso. Era nato ad Acireale (Catania) il 3 gennaio 1902. Alla nota di ricordo di Michele Lacalamita, « Bianco e Nero » farà seguito una più ampia rievocazione dello Scomparso.

Sulle pagine di questa rivista che ebbe in Umberto Barbaro, per lungo tempo, un illustre collaboratore e, per brevissimo tempo, un direttore, mi si consenta di dire una parola di ricordo e di rimpianto.

La nostra amicizia era recente. Lo incontrai, per la prima volta, pochi anni fa a Venezia durante una Mostra internazionale del cinema: solo, direi quasi evitato, ai margini di una folla annebbiata dai fumi della fatua grandezza, della presunta ed effimera ricchezza e della pubblicità gratuita. Si parlò della comune origine, dei comuni interessi meridionali, del comune lavoro per il cinema e di studi che lo riguardano. Nacque così la nostra amicizia, che avrebbe poi vissuto le ore più intime e più intense nelle cliniche di S. Antonio e Bastianelli, dove Umberto Barbaro soffrì il suo terreno calvario. Personalmente non ho condiviso le sue idee politiche e le ho combattute con lealtà e, spero, con civiltà. Nonostante però tale contrasto profondo e, vorrei anzi dire, ineliminabile sui principi ultimi ai quali si ispirava la nostra visione del mondo, io potei sempre apprezzare in Umberto Barbaro certi valori umani e certe posizioni di delicato rispetto delle altrui convinzioni: valori e posizioni che furono alla base del nostro bene. E' quindi assai difficile dire con parole quanto vuoto lascia tra noi la sua morte improvvisa.

Umberto Barbaro è stato un seminatore instancabile e generoso di idee, di iniziative, di tensioni culturali. Dal Centro Sperimentale, alla cui vita partecipò e come insegnante e come commissario e come direttore, a questa rivista, alla elaborazione di libri sul cinema (« Film, soggetto e sceneggiatura », « Il cinema e l'uomo moderno », « Poesia del film ») e alla traduzione delle fondamentali opere di Pudovkin, Eisestenin, Balazs, Arnheim, eccetera. Dall'attività di romanziere a quella di sceneggiatore e di regista. La sua passione era

il cinema e ad ogni iniziativa cinematografica, sotto qualunque etichetta promossa, purchè seria, dava il meglio di sè, senza mai chiedere nulla in cambio.

Non sempre donava, non sempre sorrideva, anzi spesso fulminava e bollava uomini e cose. Ciò accadeva quando gli prostituivano il cinema, arte del popolo, o quando si sbagliava (ma, in questa ultima ipotesi, era capace, anche a distanza di anni, di ritrattazioni inequivoche e, a volte, agghiaccianti). A proposito di fulmini, ricordo che proprio l'anno scorso, esortato da alcuni amici a distoglierlo dal gettare ancora olio sul fuoco di una polemica divampata per un assai discusso film, avvicinatolo mi sentii rispondere che « un film senza asse morale, un film il cui mondo morale non sia espresso criticamente e coscientemente, è destinato a fare più male che non la caduta di un Governo ».

Il cinema italiano con Umberto Barbaro perde una testimonianza di onestà e un esempio singolare di attaccamento cosciente al lavoro.

Nella cappellina squallida e fredda della clinica Bastianelli, dove giacevano i suoi resti mortali straziati dal dolore, solo con lui come al nostro primo incontro veneziano, contemplando il bianco segno della croce lasciato sull'umido muro da un Crocifisso asportato, desiderai per il povero Umberto un po' di pace, dopo tanto dolore e tante privazioni subite; per la sua famiglia e specialmente per sua moglie e per i figlioli rassegnazione e conforto; per il mondo intero diviso in bestiali blocchi, la grazia di superare tante barriere materiali e morali e la concordia degli uomini nel bene, la loro convivenza fraterna nella comprensione, nel perdono e nell'amore.

MICHELE LACALAMITA

“ Etica ” e no nel cinema del ventennio

di MARIO QUARGNOLO

La marcia su Roma coincise (e la coincidenza fu del tutto casuale) con la simbolica marcia della fame di tecnici, artisti e maestranze di quello che era stato il cinema italiano. I disoccupati cominciarono ben presto ad esporre i loro casi a Mussolini, il quale ricevette, di tanto in tanto, attori ed operai a spasso, fece anche promesse. In sostanza, si voleva che il regime intervenisse direttamente nelle cose cinematografiche, risolvendo con un colpo di forza il problema della disoccupazione ed imponendo ad un pubblico pagante e ritroso gli insoddisfacenti prodotti italiani. Fortunatamente Mussolini, in tante faccende affaccendato, lasciò che le cose si aggiustassero da sé, attraverso l'iniziativa privata, accontentandosi di intervenire di autorità nel campo del cine-giornale, con l'imposizione della programmazione obbligatoria dei notiziari L.U.C.E.

La morte di Stefano Pittaluga, uomo davvero insostituibile, precipita la situazione: lo stato, attraverso l'E.N.I.C. rileva il formidabile complesso tecnico della Sasp, e poi, con la Direzione Generale per la Cinematografia, interviene anche nel campo produttivo, consigliando (mai «imponendo», per la verità) il film «etico». I film « etici », graditi al regime, erano quelli che mostravano l'italiano duro, volitivo, tutto d'un pezzo: niente debolezze, sbandamenti, « idee malsane ». Ma Patria, Eroismo, Coraggio, «mal d'Africa» (l'unico male ammesso, anzi incoraggiato), Romanità: in poche parole: supernazionalismo ed imperialismo. Il cinema «etico» tuttavia fu validamente contrastato da varie espressioni di opposizione, quasi sempre fra le righe, ma, dati i tempi e le circostanze, certamente coraggiose. I giornali ufficiali ed ufficiosi criticarono con particolare accanimento queste opere, però il governo lasciò correre trattandosi non di un attacco frontale, ma di un abile aggiramento, accompagnato sempre da un alibi che tentava di giustificare la mancanza di « eticità ». Spesso, poi, si trattava di lavori pienamente riu-

sciti, destinati ad incassare quattrini in Italia ed all'estero, perciò proibirli non conveniva a nessuno.

Il presente studio vuole essere un omaggio postumo a quei film che si opposero alla retorica del ventennio ed anche, perchè no?, una difesa d'ufficio, fin dove sarà umanamente possibile, di quelle opere che servirono la propaganda del regime. Regime che crollò, come tutti sanno, il 25 luglio 1943; di conseguenza ciò che si fece dopo tale periodo non è materia che qui interessi. Da premettere che la parola « fascismo » avrà sempre carattere restrittivo: cioè si riferirà *non* ad uno stato d'animo, ad una mentalità, ma ad un partito al governo. Si tratta, insomma, di un capitolo — spero abbastanza profondo ed obiettivo — di un grande libro ancora da scrivere.

Riesumazioni squadriste

Il cinema del ventennio non largheggiò nelle ricostruzioni dei complessi episodi che portarono Mussolini al potere. Dal 1930 (anno della « rinascita » sotto gli auspici di Stefano Pittaluga) al luglio 1943, l'industria nazionale sfornò circa seicento pellicole a metraggio normale e di queste soltanto tre (« un trittico potente di arte e di fede », secondo un anonimo apologista), furono dedicate ai « fasti dello squadrismo ». Nel 1939, anno XVII, un certo Fran Fu, dopo aver abbozzato su un grande settimanale specializzato uno scenario illustrante le prodezze dei fascisti della prima ora, concludeva domandandosi: « Perché il cinematografo non ci pensa? ». Ed in una pubblicazione dello stesso periodo si poteva leggere: « Molti registi nostri sono italiani soltanto a chiacchiere. Non uno di essi ha saputo, o voluto affrontare il grande tema politico del fascismo ». Già! Perché il cinema «fascista» non ci pensava, perchè i registi nostri evitavano « il grande tema politico »? Sembrerebbe un paradosso, ma la ragione prima era che il regime non lo desiderava! Quando sottoposero a Luigi Freddi (1) *Vecchia guardia* egli pensò che sarebbe stato suo dovere bocciare il film « anche per fare un'affermazione di principio, in quanto il Regime, secondo me, non aveva certo bisogno di quelle riesumazioni e di quei lenocini, che invece potevano suscitare e pro-

(1) Luigi Freddi, prima Direttore generale della cinematografia, e poi presidente di Cinecittà, della Cines e dell'E.N.I.C. è senz'altro la personalità più autorevole del cinema fascista. Ha affidato i suoi ricordi ai due volumi « Il Cinema », ed. L'Arnia, Roma 1949, dei quali il presente studio si è grandemente giovato.

vocare reazioni dannose. Tutte le rivoluzioni portano in sé qualcosa di effimero o qualcosa che i vincitori stessi hanno interesse a far dimenticare ». Un'altra ragione del disinteresse per « quei » temi era costituita dalla mancanza di registi di genio e di fede, i quali, soli, avrebbero potuto imporre una tesi con la forza della convinzione unita ad un profondo vigore espressivo. Terzo motivo: nel cinema di allora lavorava anche qualche antifascista, che aveva combattuto il fascismo fin all'ultimo e che poi aveva trovato nell'industria del film un rifugio tranquillo. Questi (se lo avesse potuto) avrebbe fatto sì un film sullo squadrismo: un western italiano alla rovescia con il trionfo finale dei fascisti e la sconfitta della legalità. Tre, dunque, furono le riesumazioni uscite nel ventennio: *Camicia nera* di Forzano (1933), *Vecchia guardia* di Blasetti (1935) e *Redenzione* di Marcello Albani (1942). Sbrigherò in fretta il primo e l'ultimo, mentre il secondo necessita di un discorso piuttosto approfondito. *Camicia nera* inquadrato un po' in ritardo nelle celebrazioni del decennale rievocava attraverso le vicende di una famiglia di agricoltori l'origine e l'affermazione del fascismo. Partiva dalla fondazione del « Popolo d'Italia » e si chiudeva con una piatta enumerazione delle « Opere del Regime ». Utilizzando molto materiale di repertorio (di provenienza documentaristica) e « ricostruendo » alla meno peggio il resto il regista portò a termine senza troppa fatica l'impresa. I risultati furono catastrofici. *Camicia nera* (« Ahinoi »! sospirò il Freddi), fu un insuccesso artistico e finanziario, insufficiente anche come mezzo di propaganda spicciola. Non mancarono le critiche in pieno regime fascista. Ci fu chi lo definì « troppo imperfetto dal punto di vista cinematografico, con le sue raffazzonature e il montaggio farraginoso dei suoi troppi episodi » e chi negò anche la sua efficacia propagandistica. Ideato, scritto e diretto da Giovacchino Forzano, voleva riallacciarsi, almeno « nelle intenzioni dell'autore », ai grandi modelli sovietici. Testimonia questo desiderio l'impiego di attori non professionisti, che si trasformarono in scialbe o petulanti macchiette, come quel sacerdote (interprete Renato Toffone), il cui personaggio correva sull'orlo dell'irriverenza, affine ai discutibili « preti teatrali » delle « Campane di S. Lucio » o di « Don Bonaparte ». Una sorte ancora più misera spazzò via rapidamente dalle nostre sale *Redenzione,* il film del « ventennio », realizzato dall'incolore Marcello Albani, su soggetto di Roberto Farinacci. (La « redenzione », naturalmente, del « sovversivo », che passa, armi e bagagli, al partito « nazionale »). L'eloquente linguaggio delle cifre dice a sufficienza.

Redenzione « resse » a Milano cinque giorni (febbraio 1943); nello stesso periodo di tempo e nella stessa città *Sangue viennese,* durò ventinove giorni (contemporaneamente in due locali) e *Colpi di timone,* ventun giorni (sempre in due sale)!

Passiamo ora a *Vecchia guardia.* Il film era dovuto all'iniziativa personale di un regista esuberante e facile agli entusiasmi. « Riesumare » lo squadrismo, come temeva il Freddi, poteva essere pericoloso: volontariamente od inavvertitamente si poteva cadere nell'antifascismo. Blasetti effettivamente ci cadde, e ci cadde perchè rappresentò, con sufficiente realismo, uno degli strumenti di « persuasione » più usati dagli squadristi: quello della *beffa.* (Si ricordi il rifornimento di olio di ricino e soprattutto le sequenze finali, quando l'oratore « rosso » viene privato dal barbiere squadrista di un baffo e di metà pizzo). Uno dei più nobili spiriti dell'antifascismo, il commediografo Roberto Bracco, scrisse una volta: « Il fatto precipuo e fondamentale fu l'orrore suscitato in me dalle manifestazioni della cosiddetta rivoluzione. In Italia il bolscevismo non poteva attecchire. Bisognava arginare quella propaganda, quelle irrequietezze, quei fermenti con una ferma autorità, con una nobile austerità. Non con l'olio di ricino e col manganello. Il rimedio era peggiore del male. L'olio di ricino e il manganello erano la *beffa* e la *tortura* » (2). E in altra occasione: « Certo non m'avrebbero ammazzato. Ma avrebbero preteso chi sa quale umiliazione. E, al mio rifiuto, beffe, insulti e sevizie » (3). Non occorrono altri commenti, dopo l'autorevole intervento di Bracco, per sottolineare quanto ferisse la dignità umana lo « strumento » della beffa e, nel caso del film in esame, quanto fosse stato poco opportuno (politicamente) il riesumarlo. Anche se la trama era stata congegnata con molta abilità (uno sciopero di infermieri, seguito da uno sciopero generale con paralisi dei servizi pubblici, cioè il terreno dove l'azione fascista ebbe più consensi), il regista procedeva con una notevole spregiudicatezza e con parecchia obiettività, cose queste, che nocquero in definitiva alla tesi fascista dell'opera. A mio modesto avviso, *Vecchia guardia* scivolò nell'antifascismo, proprio per non aver ceduto alle tentazioni della retorica, dell'abbellimento ipocrita, della idealizzazione a tutti i costi. Nel corso della realizzazione, Blasetti ha preso la mano al soggetto (indubbiamente « ad usum delphi-

---

(2) Mario Gastaldi: « Una coscienza, Roberto Bracco », Bocca, Milano 1945.

(3) Lettera di R. Bracco all'amico E. Scaglione dopo le violenze fasciste del novembre 1926.

ni ») e ci ha dato una pagina abbastanza fedele, dati i tempi e le premesse, di storia patria. « *Vecchia guardia* è un film fascista e squadrista », scrisse Filippo Sacchi. « *Vecchia guardia* è un film antifascista », dissero altri. Per conto mio, *Vecchia guardia* è un film fascista che, per amore di verità, sconfina spesso nell'antifascismo. Basta un briciolo di verità, in mezzo alla distesa degli osanna, per confondere la propaganda di un regime. Il Frank asserì che *Vecchia guardia* « era una delle forche caudine sotto cui bisognava passare per fare il regista in Italia » (4). Questa affermazione, a chi mi ha sin qui pazientemente seguito, sembrerà perlomeno strana.

" L'Italiano di oggi, di ieri, di domani "

Un notissimo giornalista del ventennio raccontò, non senza una punta di malizia, di essere stato accusato da un comitato di epurazione di « aver detto bene di *Scipione l'Africano* ». Dopo la Liberazione un giornale scrisse che Annibale Ninchi era stato « obbligato » a sostenere la parte di Scipione, sollevando, naturamente, gli ironici commenti di Luigi Freddi, conoscitore profondo di tutti i retroscena del film. Queste due sole notizie (ed aggiungo, prese a caso tra tante altre ugualmente significative) bastano a dare una idea dell'enorme importanza di un fim come *Scipione l'Africano* ai fini della presente trattazione. All'indomani della prima veneziana, Mario Gromo scrisse sulla « Stampa »: « Per ritrovare lo stesso timbro e le stesse intenzioni, si deve e si può risalire a *Cabiria* ». In altre parole, il Gromo ravvisava in *Scipione* una continuità con i colossi storici di cui il cinema italiano abbondantemente si nutrì. (Si ricordi che anche *Cabiria* si svolgeva al tempo della seconda guerra punica). Altri critici, in quell'occasione, si riportarono al muto italiano ed alle sue esperienze storiche, esperienze cui lo stesso Gallone non era del tutto estraneo, avendo diretto almeno *Maria di Magdala* e *Gli ultimi giorni di Pompei* (questo in collaborazione con Amleto Palermi), tutti « supercolossi storici » e tutti prodotti in tempi non sospetti.

D'altra parte, *Scipione* era stato fatto per piacere a Mussolini (« Se non piace al duce, mi sparo », avrebbe detto il regista secondo Lucio D'Ambra) e per « ipostatizzare una realtà in atto in funzione di una continuità storica fatale e necessaria. Fu voluto perché parve

(4) Nino Frank: « Cinema dell'arte », Parigi. pag. 116-120.

che nessuno motivo da tradursi in spettacolo fosse, come questo, più adatto a significare l'intima unione tra la grandezza passata di Roma e l'audace situazione della nostra epoca. E parve anche che nessuna rappresentazione filmistica fosse capace di dimostrare ed inquadrare, nella tradizione augusta della razza, dinnanzi a noi stessi e al mondo, l'impresa africana d'oggi come logico corollario di un glorioso passato e ragione indiscutibile di vita di un fervido presente » (Luigi Freddi). Poste così le cose, non si può negare a *Scipione* la qualifica di film « etico » (cioè imperialista). I legami con i grossi film storici del periodo aureo e giolittiano della nostra cinematografia erano soprattutto riscontrabili nella serietà della produzione e nell'imponenza dei mezzi impiegati. Ma anche quei film (specie *Cabiria* ed altri usciti alla vigilia del primo conflitto mondiale) non erano immuni da certo nazionalismo, da certa « romanità » più o meno sottintesi. Naturalmente, *Scipione* esasperò queste intenzioni. Inoltre il film, per essere coerente con la formula del film italiano al 100%, originale, privo di scimmiottature straniere, volle essere il vero « film storico » in polemica diretta con il « film pseudostorico alla De Mille ».

Proprio allora, una giovane pubblicazione, «Cinema», aveva ospitato un articolo del regista del *Re dei Re* e di *Cleopatra,* nel quale si enunciava una verità abbastanza ovvia: non essere il film un austero trattato di storia. Ma *Scipione l'Africano* fu proprio un austero trattato di storia. Il « duce » romano, concionava continuamente? Bene! Il film doveva rispettare la verità storica. E così subimmo un fiume di oratoria di stile mussoliniano, che non piacque allo stesso Mussolini, come testimonia il Freddi. Freddi rimase impressionato quando si accorse che il pubblico si interessava più alla ricostruzione storica che allo spettacolo. « Ora, dato che il film non doveva servire a istruire le scolaresche, ma era destinato al pubblico e gli spettatori vanno al cinema non per farsi una cultura, ma per divertirsi, ciò non poteva non impressionarmi ». Ma era troppo tardi: il film era pesante e noioso come un tomo universitario. Fece fortuna anche all'estero, ma sempre nei limiti suaccennati: ad esempio la censura cecoslovacca lo giudicò di speciale valore educativo come alto esempio di amore per la patria. Da una revisione dell'opera si salvano soltanto il grosso sforzo produttivo e la minuzia della ricostruzione (ma è poi un pregio?). Il regime mentre costruiva Cinecittà, «costruì» con la stessa dovizia il « suo » film, direi, con gli stessi criteri. Però i mezzi, ottimi per l'edilizia, sono sempre accessori per le opere dell'ingegno.

Nello stesso anno (1937) usciva *Condottieri*. Anche qui (cedo la parola ancora una volta al Freddi) « il motivo etico ispiratore è altrettanto nobile e degno: rievocare lo splendore della Rinascenza attraverso il genio guerriero di un eroe che tra i primi intravide la unità e l'indipendenza d'Italia ». Accanto a Scipione l'Africano, accanto a Giovanni dalle Bande Nere, si poneva Ettore Fieramosca anche esso « italiano di ieri, di domani, di sempre: quello della disfida di ieri, di domani, di sempre » (editoriale di « Film » n. 36) e Blasetti, regista di *Ettore Fieramosca* (1938), continua la sua « opera fascista » (Sadoul) con la nibelungica ed ambigua leggenda della *Corona di ferro* (1941). Questo film « mammouth », questa « fiaba colorata di intenzioni messianiche » (Castello) non fu gradita a Goebbels, il quale (ricorro all'arguzia di G. C. Castello) « la sapeva più lunga dei potenti nostrani ». Film « fascista » dunque, come vorrebbe il Sadoul, o film « antifascista » come sembrò al diffidente Goebbels? Non dimenticando *Vecchia guardia*, in cui un soggetto tipicamente fascista, si trasformava, a volte, in denuncia dei metodi squadristi, si può osservare nella *Corona di ferro* un inverso processo di trasformazione. Lo scenario « predicava », in piena guerra, la fratellanza coi popoli vinti (enunciava cioè un « messaggio » in contrasto totale con l'ideologia nazista di sterminio).

Parecchi film « cantarono » la guerra d'Etiopia. Il primo posto tra essi spetta di diritto a *Luciano Serra, pilota* (1938), regia di Goffredo Alessandrini, supervisione di Vittorio Mussolini. Il conflitto abissino entra solo nella seconda parte del film, ma la prima lo condiziona, lo prepara abilmente, con « un serrato procedimento alla americana » (Castello). Chi è Luciano Serra? « Luciano Serra — risponde un editoriale di « Film » — è, vividamente rappresentato dal cinematografo, l'italiano di oggi: quello che si è battuto, ed ha vinto, contro cinquantadue nazioni. Non è senza significato che il cinematografo italiano, « l'arma del più forte », debba proprio oggi rievocare queste due grandi figure (la seconda era Ettore Fieramosca): vestita di ferro l'una, fatta di ferro l'altra ». Si volle vedere, inoltre, in *Luciano Serra, pilota* un esempio di film razzista (5): « Egli è una figura italiana nel fisico e nei modi d'animo ed Amedeo Nazzari (il protagonista) bene incarna somaticamente l'Italiano ». *Il grande appello* (1936) fu l'oasi guerriera del pacifico Camerini, il quale « affrontando questa scottante materia umana ed epica si scostava

(5) « Film » n. 34, 17 settembre 1938.

da quel genere "crepuscolare" o "piccolo borghese" che spesso gli si rimproverava » (Freddi). Tuttavia *Il grande appello,* che piacque a gerarchi maggiori e minori, non ebbe la vita politicamente facile. « Il Tevere » gli dedicò « un articolo fulminante », accusandolo di « mentalità deplorevole ed inattuale », per la rappresentazione di un « rinnegato » che, solo in extremis, riaquistava il senso della patria. Altri film trattarono della guerra etiopica, comunque il « mal d'Africa » era stato preparato dallo *Squadrone bianco* di Augusto Genina (1936) il cui soggetto si ispirava ad un romanzo del francese Peyré, ambientato nel deserto del Sahara. Come ricorda il Castello (6) « il film soddisfaceva ottimamente una esigenza propagandistica e le sfere ufficiali ne rimasero soddisfatte. Genina da quel momento si avviò a diventare una specie di bardo guerriero del regime, alieno peraltro dalle più pericolose retoriche, se pur propenso ad accogliere la tematica bellicistica propostagli ». Genina realizzò in seguito *L'assedio dell'Alcazar* (1940, sulla guerra civile spagnola) e *Bengasi* (1942, sulla seconda guerra mondiale), completando in tal modo il suo trittico propagandistico. Tutti questi film andarono a Venezia e tutti furono premiati.

L'assedio dell'Alcazar, osteggiato dalla Direzione Generale per la Cinematografia (7), ebbe un successo di critica e di pubblico. In questo film Genina si dimostrò misurato, il controllo sulla materia da svolgere è evidente. La sua costante preoccupazione è quella di fare un buon film e, non si può negarlo, ci riesce. La fedeltà storica è indiscutibile; qualcuno potrà rimproverargli di essersi posto dall'altra parte della barricata, ma il soggetto era tale da far venire l'acquolina in bocca a parecchi registi. Non è un film commissionato dall'alto, ma liberamente scelto e trattato. Ciò, naturalmente, non gli impedisce di inquadrarsi, ma è senz'altro, un inquadramento a posteriori. La « penna » di Genina si fa più docile con *Bengasi;* qui le intenzioni propagandistiche sono evidentissime e, direi, smaccate, come nella rappresentazione, storicamente falsa, dei nemici. Invece *Un pilota ritorna* (1942) di Roberto Rossellini ci mostrava il nemico (i greci) con molta sobrietà, secondo uno schema deliberatamente anticonformista. Buon film di guerra, si rivelò anche *Giarabub* (1942) di Goffredo Alessandrini. Dopo aver abbondato in citazioni (spero, significative), voglio, come conclusione, espri-

---

(6) G. C. Castello: « I registi: A. Genina », in « Cinema » n.s., n. 49.
(7) Si veda a questo proposito il Freddi, vol. I, pag. 207 e seguenti.

mere il mio parere. Confesso di aver indugiato molto, prima di inserire nel testo definitivo del presente studio questa sezione dedicata alle guerre dichiarate dal fascismo, ed anche adesso, a cosa fatta, non so liberarmi da una certa perplessità. Da un punto di vista strettamente cinematografico, la guerra è sempre un'ottima occasione spettacolare: la storia del cinema è piena di opere riuscite sull'argomento, opere più o meno forti come tesi, ma sempre azzeccate quanto a linguaggio. Vorrei dire che opere « propagandistiche » di questo genere sono state e sono, nel loro complesso, di propaganda molto indiretta; sono state, se si vuole, « anche » fasciste.

Antifascismo nel cinema fascista

I lettori giovani non si aspettino rivelazioni sensazionali, ma anche i « dissenzienti più timidi acquistavano un significato particolare », per dirla con Fabio Carpi, nella cinematografia del ventennio. Roberto Bracco, il quale viveva in sdegnosa solitudine dopo la promulgazione delle leggi eccezionali (8) fu invitato da Mario Gastaldi ad esaminare alcune liriche. Il commediografo rispose il 20 ottobre 1933, scrivendo fra l'altro: « Voglio aggiungere, congratulandomi con Lei, che queste sue liriche non sono poesia del così detto Novecento e che non sono nemmeno poesia fascistica. Non c'è la famosa e tanto raccomandata « espressione della Stirpe! »; non c'è la glorificazione della forza, della potenza, della supremazia; non c'è la Romanità!... Bravo! Bravo! ». Non portare sullo schermo fascista tutte quelle cose, voleva già dire protestare in qualche modo, trascurare le « raccomandazioni ». Il gruppo « borghese », o « piccolo-borghese », o « crepuscolare » ebbe la sua migliore espressione in *Gli uomini che malscalzoni!* di Mario Camerini (1932). La sua posizione di fronte all'« etica » fascista è chiaramente espressa dall'autorevole ed ufficioso Luigi Freddi: « Una commedia leggera, sentimentale, romantica piena di buon gusto e delicatezza, *ma assolutamente priva di ogni base etica e di ogni valore sociale e politico.* Quale concetto potrebbe far sorgere nello storico futuro? *Quello di una piccola nazione borghese, chiusa nelle quattro mura del suo piede di casa, senza aspirazioni che non siano quelle di una ristrettissima mentalità anti-*

(8) Bracco, deputato di opposizione, fu dichiarato decaduto nella famosa tornata della Camera dei Deputati del 9 novembre 1926, con altri 122 colleghi « aventiniani ».

eroica, incapace di elevarsi al disopra delle piccole storielle interne, mediocre, meschina... ». Alessandro Blasetti, dal canto suo, definì *Gli uomini che mascalzoni!* « film gaio e bonario che appagava un comune bisogno di verità, in *aperta reazione* all'epicismo ufficiale del momento » (9). E Giulio Cesare Castello considerò la pentalogia piccolo-borghese di Camerini « incompatibile con gli slogans dominanti », aggiungendo: « Se nessuno si mosse contro il pacato cantore delle commesse fu probabilmente solo, perchè si comprese che i suoi film erano tra i pochi dignitosi che circolassero allora » (10). Fabio Carpi, invece, in un articolo, molto interessante, vede nel gruppo Camerini (o della « poetica sottovoce »), una delle due facce complementari del fascismo: quella dopolavoristica (l'altra era l'imperiale). « L'idillio piccolo borghese suggeriva un modo pacifico per sfuggire alla mancanza di libertà, mentre il richiamo ai destini imperiali di Roma faceva il possibile per legittimarla » (11). E ancora: « Anche ai registi (il fascismo) lasciava piena libertà; purchè rinunciassero alle idee, si disinteressassero della realtà ». Indubbiamente nei film di Camerini, qualcosa di dopolavoristico è sempre immanente (e « dopolavoro » vuol dire evasione, sogni rosei, eccetera), ma c'è anche, sottintesa fin che si vuole, l'opposizione all'« etica » imperante. Il fascismo lasciava piena libertà ai registi, purchè si disinteressassero della realtà; il fascismo « esigeva » film fascisti e, per documentarsi, basta scorrere le collezioni di « Cinematografo », dello « Schermo » e, più tardi, di « Film », o leggere il prezioso « Cinema » di Luigi Freddi. Il fascismo per vari motivi (non ultimo quello dell'esportazione) tollerava, ma non approvava, film in contrasto con i suoi principi. Aveva « fascistizzato » la stampa, la scuola, le arti e non avrebbe dovuto vigilare sull'« arma più forte »? La verità è che certi film « non graditi », per « passare » avevano bisogno di un alibi (non importa poi se le gerarchie ci credessero o meno) e l'alibi dei film di Camerini era costituito appunto dal suo « dopolavorismo ». Le testimonianze di Freddi e Blasetti, protagonisti assoluti di quel lontano periodo, non lasciano dubbi in proposito.

« I precedenti più immediati del neorealismo vanno individuati in tre film prodotti nel 1942-43 (nel periodo, cioè, in cui, approssi-

---

(9) Il corsivo è dell'autore.

(10) G. C. Castello: « Una pentalogia-piccolo borghese », in « Cinema » n.s., n. 31. Oltre *Gli uomini che mascalzoni!*, la pentalogia comprende: *Darò un milione, Ma non è una cosa seria, Il signor Max, Grandi magazzini.*

(11) Fabio Carpi: « Il cinema rosa nel ventennio nero », in « Cinema Nuovo », n. 109.

mandosi la fine del fascismo, affioravano i fermenti spirituali contro la mentalità da esso rappresentata): parlo di *Quattro passi fra le nuvole* di Blasetti, dei *Bambini ci guardano* di Vittorio De Sica, e sopra tutto di *Ossessione* di Luchino Visconti » (12). Con il peggiorare delle operazioni belliche, la crisi del fascismo si faceva via via più acuta e quelle forze, prima compresse od imbrigliate, si presentavano naturalmente sulla scena italiana. Il cinema, sensibilissimo, presagì lucidamente il crollo; i tre film sunnominati sono, innanzitutto, un impressionante documento di un popolo stanco, sfiduciato, amaro, che vive un incerto presente, in attesa di un peggiore, immancabile, avvenire. E' scomparso l'« Italiano », il « contadino », il « guerriero di di tutti i tempi e di tutte le latitudini », ed ha lasciato il posto all'« italiano »: un povero, fragile, uomo con le sue miserie e le sue gravi preoccupazioni. Ma, si badi, Uomo, vivo, vero, « umano » e non più eroe da melodramma. Gli spettatori, che frequentavano i locali sfidando i bombardamenti aerei, si riconoscevano nei personaggi dello schermo: la medesima inquietudine li accomunava! *Quattro passi fra le nuvole* significava la rottura definitiva di Blasetti col fascismo ed era un segno dei tempi. Blasetti difatti è stato sempre un uomo sensibilissimo agli influssi delle idee dominanti. Una specie di sismografo del polso del paese. Accettando, nel 1942, *Quattro passi fra le nuvole,* egli registrava la fine del fascismo, il suo isolamento: il paese era ormai antifascista, nella stragrande maggioranza. *Quattro passi fra le nuvole* sono gli *Uomini che mascalzoni* del tempo: uno squarcio doloroso penetra in profondità nell'ambiente « piccolo-borghese » del vecchio film, sparisce la bonomia, la moderata spensieratezza di allora. Tutto è grigio, dimesso; il film è percorso da un senso di stanchezza, sembra rifletta nei volti degli attori, nello stesso ritmo, l'angoscia del momento. Le note ottimistiche di « Vincere » (canzonetta ufficiosa del tempo di guerra) si spengono in quell'atmosfera tutt'altro che eroica. Alcune piccole notazioni significative rafforzavano il giudizio sul carattere del film: quel treno proletario e sovraffollato (particolare questo rilevato anche dal Sadoul), ad esempio, nel quale « si sentiva sfasciarsi un regime, che si era vantato di far arrivare i treni in orario ». Oppure la stretta di mano finale tra il protagonista e il padre della ragazza, che rivendicava il valore di un gesto ostentatamente ripudiato dal fascismo, a favore dello strombazzato (ed impopolare) saluto romano. Senza distintivo all'occhiello

---

(12) G. C. Castello: « Il cinema neorealistico italiano », Ed. RAI, 1956.

si muovevano anche i protagonisti dei *Bambini ci guardano* (13). G. Calderoni scrisse: « Un film coraggioso frutto di una sensibilità e di una personalità artistica già mature e consapevoli. La polemica è aperta senza finzioni e senza circonlocuzioni. La necessità di rinnovare il nostro cinema, reagendo contro la retorica imperante, fu dimostrata qui per la prima volta ». Ed il Russo: « Si vide per la prima volta la Roma, non ancora proletaria ma piccolo borghese, senza maschere: con il senso tragico della disfatta imminente. Certo tutto questo non era chiaro, e *pour cause,* ma chi sapeva leggere lesse » (14).

Se *Scipione l'Africano* fu il film del fascismo, *Ossessione* fu senz'altro il film dell'antifascismo. Quando era ancora in fase preparatoria, si « sentiva » che c'era netta incompatibilità con la dottrina fascista. Da cosa derivava questa sensazione? Gli sceneggiatori provenivano dall'*équipe* « insicura » di « *Cinema* »; come la pensassero lo sapevano tutti e non per misteriose confidenze, ma perchè le loro idee balzavano arditamente dagli articoli della rivista romana. Del resto, il film non aveva ancora terminato il giro delle programmazioni che Gianni Puccini era in prigione per antifascismo. Lo stesso soggetto del film era di provenienza statunitense e sull'importanza antifascista della cultura americana, rappresentata dalle traduzioni di Vittorini, Pavese, eccetera, non è certo il caso di insistere, perchè esiste al riguardo un'imponente saggistica. Il film, coerente con le premesse si « inserisce tra gli avvenimenti più importanti della cultura antifascista » (Aristarco). *Ossessione,* lo si consideri come si vuole, non potrà mai apparire come « film etico », mal addicendosi questo termine con l'Italia amara, minore, non ufficiale che ci presentava; con la carica umana dei Personaggi-Uomini, con le loro passioni, debolezze, tragedie, di cui il regime si rifiutava di riconoscere l'esistenza. (Non per nulla aveva soppresso sui giornali la cronaca nera). Dopo vicissitudini censorie, piuttosto agitate, *Ossessione* passò. Approssimandosi alla fine, il fascismo viveva ormai per forza di inerzia e non aveva voglia di litigare a fondo. L'alibi, naturalmente, ci fu: « un bel film italiano, con un paesaggio finalmente italiano ecc.

(13) I personaggi dei film del ventennio, quando non avevano l'« alibi » della nazionalità ungherese o francese, non portarono mai comunque il distintivo. Nè mai si videro uffici italiani coi ritratti del re e del duce. Pensiamo ciò fosse dovuto a ragioni di esportazione. La mancanza di distintivo nei personaggi dei *Bambini ci guardano,* ha quindi, valore morale.

(14) G. Calderoni: « Biografia », in V. De Sica di A. Bazin, Guanda, Parma 1953; P. Russo: « Ritratti critici di contemporanei », in « Belfagor », X, I.

ecc. ». Spesso circolarono notizie di proibizioni del film. Il quale, invece, continuò la sua marcia ed ebbe grande successo anche nei territori amministrati dalla Repubblica Sociale (ci furono segnalate le « code » di Milano e Venezia).

Michele Lacalamita ha già efficacemente delineato l'intervento delle forze cattoliche nel campo della produzione cinematografica nazionale (15). « Quando la cinematografia italiana, sotto il regime fascista, affrontò la produzione di film che dovevano celebrare eroi e santi nazionali, non mancarono iniziative cattoliche di produzione di film che si concretizzarono nella realizzazione di *Don Bosco* di Alessandrini, e di diversi film missionari, come *Abuna Messias, Jubilaeum, Conquistatori d'anime, Tra gli incanti del Pacifico, Oasi,* eccetera. Fu una esperienza valida sopratutto come occasione d'incontro di registi (Alessandrini, Genina, Rossellini, ecc.) con ambienti e problemi religiosi, anche se, come impostazione, invece, difetta per il prevalere di certa tendenza a considerare le missioni cattoliche quale strumento di rivendicazioni civili e sociali ». E' questo, in special modo, il difetto di *Abuna Messias,* film carissimo a Luigi Freddi, il quale scrisse: « Se dunque la Chiesa riconosce nel Massaia il più grande missionario del secolo scorso, l'Italia d'oggi può ben attribuirgli il titolo di pioniere della civiltà italiana in Africa Orientale ». Questa « duplice veste » dei film missionari, pur non autorizzando minimamente una loro eventuale iscrizione al P.N.F., non può nemmeno chiamarli a rappresentare l'« opposizione cattolica ». Più indicativo è, invece, *Don Bosco* (1935), il cui produttore, Aldo Vergano, noto antifascista, dimostrava con la sua partecipazione al film, la adesione ad un'etica in netto contrasto con quella imperante. Come abbiamo visto, scarsissima è la consistenza di film sacri durante il ventennio; ricordo che per le programmazioni della Settimana santa gli esercenti ricorrevano alla produzione straniera (americana o francese) od al nostro muto. Le iniziative non mancarono: da una *Santa Caterina da Siena,* su soggetto di Papini, ad una *Passione* patrocinata da Silvio D'Amico, ma tutte — immancabilmente — naufragarono. L'opposizione cattolica si manifestò vigorosa nel campo della protesta scritta. A questo proposito, basterà ricordare gli attacchi subìti dal critico dell'« Osservatore Romano », reo di non marciare agli ordini del Ministero della Cultura Popolare. La sua critica « perso-

(15) Michele Lacalamita: « Chiesa, cattolici e cinema », in « Bianco e nero », anno XVII, n. 12.

nale » e spesso dissenziente, mandava letteralmente in bestia i portavoce del ministro.

In piena guerra fu realizzato *Pastor Angelicus,* film cattolico di netta opposizione. L'alibi, neanche in questo caso, poteva mancare. Il Freddi lo definisce: « Opera d'arte insigne ed edificante che accomunava al significato spirituale anche un alto valore nazionale ». Ma portare sullo schermo Pio XII voleva dire, in quel momento, esaltare i valori dello spirito calpestati dalla guerra, « concretizzare » il desiderio urgente di pace del nostro popolo. Voleva dire andare contro tutto quanto fascismo e nazismo avevano predicato. Ed il film non parlava tanto per sottintesi: la forte sequenza del Crocifisso, straziato nuovamente dalle macchine belliche, lo dimostrava con molta chiarezza.

Appendice

Dopo la liberazione il cinema italiano affrontò raramente le vicende storiche che condussero prima alla marcia su Roma e poi al consolidamento del regime. Ad ogni modo, il « trittico potente di arte e di fede », precedentemente esaminato, ebbe il rovescio della medaglia in alcuni film perlomeno interessanti. Li distanzia tutti *Cronache di poveri amanti* di Lizzani (1953-54), il quale, ispirandosi al libro di Vasco Pratolini, si svolge in funzione della sequenza centrale: la notte dell'Apocalisse, quella che Firenze effettivamente passò tra il 3 ed il 4 ottobre 1925.

Come osservò Fernaldo Di Giammatteo, *Cronache di poveri amanti,* con un nobile atteggiamento tematico, tradusse « la condanna morale e politica del fascismo in una secca, inequivocabile valutazione storica ». Il lato debole del film (sempre, ripeto, ai fini di questo studio) era costituito dal fatto che poteva venire apprezzato solo da chi possedeva una buona conoscenza storica del periodo. La ronda che si accerta con minuzioso scrupolo se un ladruncolo è a letto, mentre i fascisti sono liberi di devastare e bruciare, è, ad esempio, una notazione molto acuta, ma non troppo chiarita dal contesto. Lo stesso dicasi dell'accenno al giornale, che parla dell'invito del re alla concordia, oppure delle pressioni organizzate dai gruppi rionali per le sovvenzioni, eccetera. L'unico personaggio che si giustifica, è quello dello squadrista (mirabilmente interpretato da Bruno Berellini), specie nel drammatico colloquio con Elisa, quando la poli-

I REGISTI DELLA « VECCHIA GUARDIA » - *Scipione l'Africano*, di Carmine Gallone (Fosco Giachetti, Francesca Bragiotti) - A LATO: *Giuseppe Verdi*, di C. Gallone (Gaby Morlay) - SOTTO: *Cavalleria*, di Goffredo Alessandrini (Amedeo Nazzari).

Tempi nostri, di Alessandro Blasetti (Vittorio De Sica, Elisa Cegani) - A LATO: *La corona di ferro,* di A. Blasetti (Gino Cervi) - SOTTO: *Il signor Max,* di Mario Camerini (Assia Noris, Vittorio De Sica).

zia lo cerca. (C'è una cosa che non sono riuscito ad appurare e la «passo» all'eventuale lettore. Scorrendo i giornali cinematografici del tempo, i vari titolari della corrispondenza coi lettori, li rassicuravano sulla falsa notizia della morte del famoso attore Maciste, a Firenze, in un conflitto — Maciste è anche il fabbro buono delle *Cronache*). La conoscenza dei fatti storici, permetteva però di « vivere » il film, di « patire » con quella gente che mangiava, dormiva, viveva, come tutta la gente di questo mondo, ma che aveva sul capo una specie di spada di Damocle; e tutte le belle cose della vita si tingevano, per essa, di rimpianto e malinconia.

Uno squadrista, in chiave satirica, ci fu offerto da Mario Chiari in un episodio del film *Amori di mezzo secolo*. L'« ardito », « goffo, provinciale e bullo » (Castello) era Alberto Sordi. L'ironia era spesso sferzante, come nella rappresentazione della marcia su Roma, quando il gruppo dei fascisti pettoruti, vistasi tagliare la strada da un gatto nero, invertiva precipitosamente la rotta. Lo squadrista, a contatto con la città « tentacolare », veniva da questa inghiottito, si imborghesiva, diventava un *viveur*. L'allegoria del gerarca, prima ammazzasette, e poi, sedutosi sul comodo cadreghino, pantofolaio, panciafichista era evidente. Ma soprattutto calzante era l'humor della prima parte, spietato come quello delle migliori pagine di Longanesi. « Di tutte le *marce* che rallegrano la nostra penisola, da quella di Quarto in poi, la marcia su Roma è la più gaia, la più numerosa, la più riuscita. L'aver *fatto la Marcia su Roma,* essere stati un pomeriggio nella *hall* dell'albergo Brufani di Perugia a mangiare cioccolatini o a giocare a tresette in attesa di ordini costituirà per vent'anni un titolo di gloria, darà diritto alla sciarpa littoria e alla precedenza nei concorsi governativi » (16).

Contraltare di *Camicia nera* fu *Anni difficili* di Zampa. Quello celebrava le opere del regime, questo ne metteva in risalto le noie: l'iscrizione obbligatoria al partito, gli stivaloni, le adunate del sabato, il percorso di guerra, i gerarchi, l'orbace... In certi momenti era particolarmente penetrante (ricordiamo il nome del soggettista: Vitaliano Brancati) ed i personaggi, si potevano dire, quasi tutti, felicemente riusciti. Le preferenze andarono al giovane fascista, figlio di papà, guerriero a parole e fifone nell'intimo, simbolo di una categoria di persone che il sottoscritto, ed i più vecchi di lui, hanno ben conosciuto! Ad un certo punto (passati gli anni della « guerra che noi

(16) Leo Longanesi: « In piedi e seduti », Longanesi, Milano 1948.

preferiamo »), la noia diventava tragedia e l'altra faccia di *Camicia nera,* poteva dirsi conclusa. Cominciava il periodo delle guerre; salvo rare eccezioni, partivano quelli che non le avevano volute, restavano a fare la bella vita (« il fronte interno, si diceva, è importantissimo », « si fa la guerra anche guardando un bidone di benzina ») quelli che le avevano incoraggiate e provocate. I tre film esaminati rappresentano il cinema antifascista (nell'accezione stabilita) del dopoguerra e, in fondo, Vittorio Mussolini non ha avuto tutti i torti nel notare che si poteva fare di più e meglio.

Una parola ancora su *Cavalcata di mezzo secolo,* composto di pezzi tratti dalle attualità di varia provenienza: film interessante e riuscito, almeno per quanto ci riguarda. La valorizzazione dell'« Italietta » ad esempio, era efficace, ma l'opera raggiungeva il suo culmine nell'abile montaggio delle pose oratoriali dei due dittatori (il ricordo del Frank Capra della serie *Perchè noi combattiamo?* era evidente).

Non c'è altro. O meglio, ci sarebbe moltissimo ancora da dire su tutti gli argomenti sfiorati, ma allora, come ho già detto, ci vorrebbe un libro.

Note

Quelli della vecchia guardia

Avete notato come da qualche tempo a questa parte, diciamo dal 1945 in poi, il cinema italiano viva quasi esclusivamente in grazia di registi dell'ultima leva, vale a dire di quelle personalità che si sono affermate ed hanno compiuto le loro prime prove negli ultimi anni di guerra ed in quelli immediatamente successivi ad essa? Quando si pensa al nostro cinema d'oggi infatti si fanno i nomi di un De Sica, di un Visconti, di un Castellani, di un Antonioni, di un Fellini: registi, questi, che insieme agli altri esponenti della cinematografia nazionale attuale appartengono alla schiera, non molto numerosa per la verità, dei « giovani », se per giovane s'intende colui che non ha alle spalle decenni di attività nel campo della regìa. Contrariamente a quanto accade negli altri paesi, da noi la « vecchia guardia » ha segnato il passo e, pur continuando l'attività, è venuta ad assumere un posto decisamente di secondo piano nella nostra produzione.

Tranne Blasetti, la cui produzione riveste ancora oggi caratteri di una certa importanza, sia pure entro limiti cui accenneremo in seguito, gli altri esponenti del cinema di ieri lavorano in sordina, con sempre minori ambizioni, rifugiandosi in quel mestiere che indubbiamente possiedono, dopo anni e anni di lavoro con la macchina da presa. Se infatti prima della guerra i nomi di Brignone, Alessandrini, Campogalliani, Camerini, Bonnard eccetera, potevano assumere una importanza notevole (Camerini più degli altri, naturalmente) in qualche occasione, oggi invece dobbiamo constatare che essi al più occupano un certo posto nell'ambito esclusivamente commerciale: il loro mestiere, il rifarsi a temi e argomenti di sicuro richiamo, la vena « facile » che li contraddistingue sono indubbiamente elementi di cassetta. Ragione per cui il lavoro non manca di certo, pure in questi tempi difficili, agli esponenti del primo cinema sonoro italiano; manca piuttosto l'entusiasmo d'un tempo, una costante direttiva che guidi la loro opera e il desiderio di « aggiornarsi », di accogliere nel loro lavoro fermenti, idee, esigenze nuove. Non che non l'abbiano tentato questo aggiornamento, intendiamoci. Tuttavia, forse non più sorretti dall'interesse di parte della critica, si sono fermati al primo ostacolo ed hanno preferito ripiegare su quegli elementi esteriori, spesso deteriori, che del neorealismo costituiscono gli aspetti più vistosi e conseguentemente più sfruttati.

Prendiamo Camerini: il sommesso cantore di quel mondo piccolo-borghese ritratto in parecchi film, da Gli uomini che mascalzoni! (1932) *a* Grandi magazzini (1939), *nel dopoguerra ha dimostrato il suo disagio e nel contempo il desi-*

derio di mettersi « à la page » con i « nuovi » tentando nuove vie, nuovi temi. Da Due lettere anonime (1945), *interessante seppur non riuscito tentativo di adeguarsi al clima neorealistico, a* La figlia del capitano (1947), *drammone storico-avventuroso; dal robusto e, per lui insolito* Il brigante Musolino (1950) *al supercolosso in technicolor e cartapesta* Ulisse (1954), *al dolciastro* Suor Letizia (1956), *ad uso e consumo di Anna Magnani, Camerini ha tentato di superare questo disagio, ma non è riuscito a confezionare che prodotti di grande successo commerciale, degni al massimo di uno dei tanti agguerriti mestieranti di Hollywood. Ma nulla più: e questo « nulla più » si riferisce anche a quel* Moglie per una notte (1952), *che Camerini ha diretto rifacendosi a situazioni ed ambienti che un tempo gli erano cari e che gli avevano riservato parecchie soddisfazioni (si pensi, ad esempio, al fresco e pungente* Il cappello a tre punte, *realizzato nel* 1934 *e ripreso poi, con il titolo* La bella mugnaia *nel* 1955. *Inutile dire che il remake è risultato di molto inferiore al suo capostipite). Eppure pensiamo che un ritorno ai temi ed all'ispirazione della sua prima produzione possa giovare al regista de* Gli uomini che mascalzoni! *In fondo, non riusciamo a spiegarci il fatto, caratteristico di quasi tutti i registi della vecchia guardia, dell'improvviso mutamento nella scelta dei soggetti. Dal* 1945 *in poi infatti ognuno di loro, tranne beninteso le eccezioni che confermano la regola, si è sentito in dovere, mutato il clima e il governo, di uscire dal sentiero sino ad allora battuto per affrontare argomenti nuovi e sovente affatto rispondenti alla loro personalità, ai rispettivi mondi espressivi. Camerini, tanto per tornare al nome più noto, avrebbe potuto, secondo noi, continuare ad occuparsi di quella borghesia da lui acutamente indagata in molti film del passato. Anzi, proprio in questi anni egli avrebbe potuto essere, accanto al « nuovo » Antonioni e sotto una diversa angolazione, l'osservatore di quel mondo solitamente trascurato, o peggio, travisato, dai maggiori esponenti del nostro neorealismo. Del resto, il film più equilibrato del Camerini odierno è quel* Molti sogni per le strade (1947), *che per certi aspetti si ricollega alla sua migliore produzione passata.*

Un altro sostanziale mutamento noi possiamo riscontrare nell'opera di Goffredo Alessandrini, un regista che in questi ultimi tempi preferisce tenersi lontano dagli studi. Chi non ricorda i suoi film maggiori, vale a dire quel Seconda B (1934) *che chiede l'avvio alla serie di filmetti imperniati sulla vita scolastica e l'altrettanto valido* Cavalleria (1936)? *In essi noi potevamo riscontrare una puntuale rievocazione ambientale, una vena ironica sottile e piacevole ed una pulizia notevolissima. Qualità, queste, che si sono disperse negli altri suoi film, dal retorico ma dignitoso* « Luciano Serra, pilota » (1938) *al truce drammone di* Nozze di sangue (1941). *Anche nel dopoguerra, Alessandrini ha accentuato certe sue predilezioni per le vicende a fosche tinte ed in* Furia (1947), *film che ha ottenuto un certo successo all'estero,* Camicie rosse (1950), Sangue sul sagrato (1951), *egli ci ha dato dei drammoni a sfondo storico o passionale, degni di comparire in un'antologia dedicata ai fumetti. Chè si tratta proprie di vicende fumettistiche, realizzate sì con un certo mestiere e vigore, ma pur sempre fumetti.*

Ma, a proposito di fumetti, ci vien fatto di nominare le attuali produzioni di registi come Guido Brignone e Carlo Campogalliani, due registi che ancor oggi dirigono un ragguardevole numero di film. Con risultati decisamente mediocri. Intendiamo, neppure in passato essi avevano firmato grandi cose; tutta-

via si erano rivelati abili e dignitosi mestieranti ed in qualche occasione (Teresa Confalonieri (1934) *e* Passaporto rosso (1935) *per Brignone,* Montevergine (1939) *per Campogalliani*) *avevano mostrato qualcosa di più interessante che non il semplice mestiere. Nel dopoguerra invece Brignone, se si eccettua l'asciutto ed abbastanza efficace* Il nido di Falasco, *diretto nel* 1950, *si è dedicato interamente alla confezione di quel particolare tipo di film che per un certo periodo di tempo ha fatto delirare il pubblico domenicale*: La sepolta viva (1948), Monaca santa (1948), Il bacio di una morta (1949), Santo disonore (1949), Il conte di Sant'Elmo (1950), *diretti da Brignone — e potremmo elencarne almeno una decina ancora — risultano tutti improntati ad una tecnica, ad un gusto davvero deteriori, degni degli autori cui il regista si è ispirato, vale a dire Carolina Invernizio e compagni. Nessuna ambizione, nessun impegno possiamo ormai riscontrare in questi registi, sui quali almeno in certe occasioni il cinema italiano ieri poteva contare. Anche Campogalliani oggi dirige film come* Amori e veleni (1947), Bellezze in bicicletta (1950) *ed altri prodotti consimili, cui sovente difetta anche quel mestiere che di solito non manca agli esponenti della vecchia guardia. Tra i quali ricordiamo ancora Mario Bonnard, Giacomo Gentilomo, Nunzio Malasomma, Raffaello Matarazzo.*

Anche costoro si sono orientati verso una produzione di sicuro esito commerciale, dimenticando di aver un tempo realizzato opere di un certo livello, soprattutto di una certa ambizione. Ogni buon storico del cinema italiano ricorda quel Treno popolare, *diretto da Matarazzo nel* 1933-34: *un film fresco e inedito, che può richiamare in un certo senso i migliori film di Emmer. Bene, ora Matarazzo è noto per la trionfale serie dei film lacrimogeni affidati all'interpretazione della coppia Nazzari-Sanson; film che hanno conseguito incassi stupefacenti e che dimostrano nel loro realizzatore un placido adagiarsi nell'ambito di schemi, vicende e sentimenti tristi e privi di qualsiasi valore, malgrado — o forse proprio per questo — il grande uso di termini quali amore, odio, passione, abnegazione, sacrificio, eccetera. Anche Mario Bonnard è passato con estrema facilità ai polpettoni storici a sfondo erotico sul genere di* Frine, cortigiana d'Oriente, *uno dei suoi, più recenti lavori. Eppure Bonnard, temperamento anche in passato incline alle vicende storiche ed ai drammi sentimentali, era riuscito talvolta a dirigere film di un certo rilievo, specialmente dal punto di vista della ricostruzione ambientale, quale, ad esempio,* Marco Visconti (1941). *Ed a proposito della puntualizzazione ambientale, unita ad una certa finezza psicologica, dobbiamo citare Camillo Mastrocinque, l'autore de* I mariti *e di* Don Pasquale, *realizzati rispettivamente nel* 1941 *e nel* 1940. *Due film di degna fattura, di alto artigianato, che purtroppo rimangono casi isolati nella filmografia di Mastrocinque, oggi frettoloso manipolatore di stracche vicende affidate all'interpretazione degli attori comici del momento. Vero è che oggi egli si firma Mastro5; ciò tuttavia non giustifica affatto l'estrema faciloneria che caratterizza i suoi attuali lavori. Forse — e non sembri una battuta di spirito — la cosa più notevole fatta da Mastrocinque nel dopoguerra è la prestazione come attore nel film di Germi* In nome della legge (1948). *Il che, per un regista che potrebbe avere molte corde al suo arco, è poco, veramente troppo poco. Tanto più che il Nostro è un dei registi dall'attività più intensa, dopo Mattoli naturalmente. Il quale Mattoli è, con Carmine Gallone, l'unico della vecchia guardia che non abbia apportato alla sua opera radicali mutamenti: mediocre*

artefice di drammoni d'appendice e di squallide commediole, ieri; altrettanto mediocre oggi. Vogliamo elencare, così alla rinfusa, qualcuno dei suoi prodotti post-bellici? Il fiacre n. 13, I due orfanelli, Totò al giro d'Italia, Adamo ed Eva, *sino ai più recenti come* Le diciottenni, *rifacimento di un vecchio successo suo, intitolato* Ore 9: lezione di chimica. *Ci pare che questi titoli siano più che sufficienti a stabilirne la statura di regista.*

Anche Gallone, dicevamo, è rimasto fedele ai suoi temi e oggi, imperterrito, continua a credere nella validità dell'opera lirica tradotta sullo schermo e non si stanca di proporre al pubblico meno provveduto i drammi di Madama Butterfly e degli altri eroi di Verdi, Mascagni, Puccini. Fortunatamente oggi certi film non sono più bene accetti e perciò Gallone ci risparmia l'altra sua passione: i film ridondanti e retorici sul tipo di Scipione l'Africano (1937), *un lavoro che, a suo modo, fece epoca e rimane come uno degli esempi più significativi di certe direttive imperanti allora.*

Dal canto suo Giacomo Gentilomo, un tempo critico cinematografico e regista diligente anche se di respiro modesto (Brivido (1941), Pazzo d'amore (1942), (*primo film interpretato da Rascel*), *nell'immediato dopoguerra aveva saputo darci, con* O sole mio! (1945), *alcune pagine vive ed impegnate, anche se nel complesso il film indulgeva ad effetti un po' facili e convenzionali. Però anche Gentilomo è subito rientrato nella normalità, dirigendo opere anonime, spesso addirittura anacronistiche. Eppure egli era stato uno dei pochissimi, naturalmente ci riferiamo ai registi dei quali ci stiamo occupando, che erano riusciti a cogliere ed a partecipare del nuovo « clima », delle nuove esigenze. Anche Gennaro Righelli — ricordate il primo film sonoro* La canzone dell'amore (1930)? — *aveva tentato, sia pure entro i limiti della sua vena facile, di dare qualche scorcio di vita reale con* Abbasso la miseria *e con* Abbasso la ricchezza!, *rispettivamente del* 1945 *e del* 1946; *due film interpretati dalla Magnani, la attrice del momento. E la realtà era presente, anche se di essa erano colti soltanto certi aspetti superficiali e prettamente « comici ». Dopo questi film, Righelli realizzava* Il corriere del re (1947), *ennesima truffa perpetrata ai danni di Stendhal. Ed eravamo di nuovo da capo: anche Righelli era rientrato... nel gregge. Nella schiera di questi registi che, bene o male, ieri potevano dire qualcosa e che oggi invece dimostrano nella maggior parte dei casi un'anonimità davvero sconsolante, deludente. Perchè, quello che maggiormente stupisce in loro è il poco impegno, sia dal punto di vista etico sia dal punto di vista strettamente cinematografico, che caratterizza le loro produzioni, improntate ad una faciloneria quale raramente si riscontra nella schiera dei registi « nuovi », anche nei meno dotati di essi. Perchè, ad esempio, un regista che in passato prediligeva certi temi, certe atmosfere, certi autori letterari, oggi invece dirige indifferentemente film comici o storici, drammatici o sentimentali? I risultati di simili andazzi sono noti e purtroppo sono sempre controproducenti ai fini della validità artistica dei film affidati a questi registi: la maggior parte della nostra produzione deteriore (scialbi film comici, avventure storiche a base di cartapesta, romanzacci d'appendice, bolse vicenduole all'acqua di rose...) attualmente è firmata appunto da quei registi sui quali un tempo potevamo contare, sia pure entro limiti ben definiti, comunque non disprezzabili. Registi ai quali era possibile riconoscere, nell'ambito di un onesto artigianato, uno stile, una*

sensibilità ed un impegno. Qualità, queste, che raramente oggi possiamo in loro riscontrare.

Soltanto Blasetti e lo scomparso Genina, un regista della vecchia guardia sul quale dobbiamo qui soffermarci, hanno presentato produzioni rivestenti caratteri di una certa importanza. Blasetti negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra ha avuto agio di esprimere in più opere il messaggio morale contro la violazione; messaggio enunciato anche nelle sue migliori creazioni del passato. Un giorno nella vita (1946), Prima Comunione (1950), *certi episodi di* Tempi nostri (1954) *costituiscono alcune tra le cose più interessanti della nostra recente produzione. Tuttavia il regime di* 1860 (1933), *di* Quattro passi fra le nuvole (1943) *e di altri notevoli film, in questi ultimi anni si è orientato verso un genere di film estetico-commerciale, anche se realizzati in modo notevole, per quanto riguarda l'interpretazione, il ritmo, lo spirito, eccetera. Film che puntano soprattutto sul richiamo che possono esercitare sul pubblico nomi come quelli di un De Sica, di una Sophia Loren, di un Cervi o di un Mastroianni. Attività che presenta pur sempre — ed anche l'ultimo suo film,* Amore e chiacchiere (1957-59) *possiede alcuni momenti veramente rimarchevoli — caratteri tali da farci considerare Blasetti come uno dei più autorevoli esponenti della nostra cinematografia. Pensiamo anche a certe pagine di* Peccato che sia una canaglia (1955) *o all'episodio* Il pupo, *tratto dal film* Tempi nostri *e concluderemo che Blasetti ha ancora molte cose da dirci, oltre la valorizzazione dei pregi anatomici della pizzaiola.*

Augusto Genina è da poco scomparso e non è qui il caso di farne la commemorazione. Anche Genina ci ha detto in questi anni «facili» qualcosa di interessante, anche se la sua attività è stata soggetta a degli alti e bassi piuttosto notevoli. Cosa, del resto, che gli era accaduta anche in passato. Egli infatti non è stato soltanto l'autore di Prix de beauté (1930), Lo squadrone bianco (1936) *e de* L'assedio dell'Alcazar (1940), *ma anche di film mediocri ed estranei al suo mondo, al suo temperamento. Anche nel dopoguerra perciò egli ha realizzato film notevoli, altri molto meno. Tra i primi dobbiamo ricordare* Cielo sulla palude (1949), *premiato a Venezia come miglior film italiano, che specialmente nella parte descrittiva, nella puntualizzazione della vita nelle paludi pontine, raggiungeva momenti di notevole efficacia, con immagini — la fotografia era di Aldo — di rara bellezza. E con ottimi risultati interpretativi mediante la utilizzazione adeguata di attori presi dalla strada. Gli altri lavori di Genina, da* Tre storie proibite (1952) *a* Maddalena (1954), *all'ultimo* Frou-Frou (1955) *hanno presentato pure motivi di interesse, specie il primo dei tre, anche se l'autore spesso indulgeva ad effetti facili e la sua ispirazione era meno felice che nel suo primo film del dopoguerra. Tuttavia il paesaggio — e qui è il caso di nominare anche l'altro suo film* L'edera (1951) *con una Sardegna aspra e viva — vi era sempre ben individuato, anche se il contenuto e gli assunti apparivano spesso discutibili. Ma l'impegno c'era e v'era soprattutto ancora quello entusiasmo che manca invece agli altri leaders del cinema anteguerra, troppo occupati a dirigere il maggior numero di film possibili. Paghi di svolgere una attività che non esitiamo a definire trascurabile e soprattutto in antitesi con quelli che sono gli interessi, le più vitali esigenze del nostro cinema migliore. Quello che ha abbandonato i telefoni bianchi per una chiara visione della*

realtà; di quella stessa realtà che magari si poteva già intuire, parecchi anni fa, in certi film di quei registi che proprio oggi si accontentano di portare sullo schermo vicende a fumetti.

Certo questo fatto non può non impressionare coloro che nell'opera di un regista, anche non eccezionale, cercano una linea direttiva, un certo modo di vivere e di pensare, indipendentemente dalla maggiore o minore validità dei prodotti che ne arricchiscono la filmografia.

MASSIMO SCAGLIONE

Lo « specifico comico » nel film

Ridere è proprio dell'uomo. Da Aristofane a Mark Twain, passando per Rabelais, i grandi autori comici ci hanno convinto di questa verità. Ma evidentemente c'è ridere e ridere. Quello di Gargantua alla nascita di Pantagruel è il riso della gioia. Ma qui si pone il problema del riso che scaturisce dal comico: vale a dire del riso che non nasce da una adesione, ma da un distacco, *che è al tempo stesso critico e atemporale.*

Si può ridere di tutto. Senza bisogno di insistere sul fatto (ripetuto ma esatto) che il comico (autore o attore) è un individuo triste nella vita privata, si deve rilevare che il riso è transitorio: traduce un rammarico, un desiderio, una impotenza, una difficoltà; è un atteggiamento teorico; distrugge senza ricostruire. Dalle redazioni dei giornali umoristici non uscirà mai un vero riformatore. Il riso è un colpo inferto alla dignità umana. L'uomo ride dell'uomo, ossia in ultima analisi di se stesso. Il riso è il segno precorritore della autodistruzione.

L'interesse del riso non è nella cosa risibile: è dunque in colui che ride. « Perchè ridi? » — chiede il precettore all'allievo. E' una domanda importante. A differenza del crimine, che è estremamente grave per la vittima, il riso interessa certamente più il soggetto che l'oggetto. « Il riso — afferma René Clair — è sempre il sogno; il riso, è una vendetta; il riso, è una invocazione di libertà. Il riso, è tutto quello che ci manca » (1957). *Il riso nasce dunque da una frattura e da uno sdoppiamento: non sono io che rido; o, per meglio dire, io mi scindo in due ipostasi di me stesso*: *l'io di proiezione e l'*io *d'identificazione; l'io che si proietta sul soggetto, lo sanziona e lo ridicolizza; ma l'io che si identifica col soggetto per meglio comprenderlo rende il riso più lucido e al tempo stesso più assurdo. Si ride meglio di ciò che si comprende; ma si comprende meglio ciò che ci somiglia.*

La vis comica *ha quindi la sua contropartita in un* vizio *comico; un atteggiamento anormale, asociale, antinaturale. Immaginate un selvaggio che tutto a un tratto si metta a ridere dei suoi consimili che sono intenti a un rituale antichissimo. La natura di « risibile », la sua forma, non sono mai specifici: si può ridere di colui che rispetta le tradizioni, di colui che le rispetta troppo e di colui che non le rispetta per nulla. Perciò, indignarsene sarebbe ancora un fatto sociale. Il riderne, manifesta una de-solidarietà, anche se coloro che ridono sono la maggioranza. Nei regimi collettivi, per esempio, la satira è o un residuo di* ancien régime *o annuncio di una « liberalizzazione »...*

Allo stesso modo che lo psicanalista può, da un riso, dedurre tutta una personalità, il sociologo potrà differenziare le nazionalità dal modo in cui i popoli ridono: l'« ésprit » francese non è lo « humour » britannico, il brio italiano non ha la pesantezza di quello tedesco, il comico « alla russa » si contrappone al « burlesque » americano. La tanto citata definizione del Bergson « meccanico sovrapposto al vivente » si rivela, soprattutto grazie al film, assai incompleta: il disegno animato ci ha mostrato che altrettanto comico è « il vivente sovrapposto al meccanico ». E vi è persino « il vivente sovrapposto al vivente »: il rilancio liberatorio dei fratelli Marx mostra che il ridere, che spesso sanziona la routine e la sclerosi, può altrettanto bene contraddistinguere la poesia assoluta, l'anarchia totale.

Il riso ha qualcosa di inumano: il suo obiettivo non è la semplice « meccanizzazione » del vivente; è tutto il vivente, tutto ciò che è umano. « Se si dovesse ridere di tutto ciò che fa ridere, a cominciare da colui che sopravvive a ciò che amava, veramente la nostra bocca sembrerebbe una piaga sempre aperta e sanguinante » (*X. Forneret*). *Il riso di origine comica interviene per sanzionare una deviazione di condotta, sia al di qua dello stereotipo (disadattamento) sia al di là (superadattamento): non si sfugge al giudice che per cadere sotto gli strali del motteggiatore. Il riso prende di mira il forte più che il debole, il virile più che l'effiminato, il ricco più che il povero, l'utilitario più che l'inutile, il funzionale più che il voluttuario. E' la rivincita del debole. E' la dilatazione del gratuito (i fuochi d'artificio ne* Le vacances de M. Hulot). *E' lo sbocciare giocoso dello spirito dell'infanzia nel conformismo sociale e nell'ingranaggio tecnico.*

Il riso prolunga « quell'età senza riguardi » per la durezza della vita. Colpisce l'egoismo sociale, così dannoso alla libertà. S'attacca al « conforto intellettuale ». Si burla delle tradizioni conservatrici e capitalizzatrici. Ma soprattutto giudica a suo modo la proporzione fra le parole e i fatti: la mancanza di coraggio dei millantatori, altoparlanti senza corpo, « vuote uniformi » (vedi Vittoria amara). *Il semplice esecutore non è più che un automa esangue* (Tempi moderni): *un « oggetto inerte », senza anima. In questo caso particolare, la riflessione di Bergson è esatta. Ma anche al di là del meccanico, c'è l'oggetto, il minerale, la cosa bruta: al limite, il morto, ridotto a cosa, diviene accessorio dell'umorismo (al cinema*: Un meurtre sans importance, Le rideau cremoisi; *al teatro*: *« Divines paroles »*).

Ma la pietà, l'abbiamo detto, non è totalmente assente dallo stato d'animo di chi ride. Chi ride, si dice, è disarmato. Ma già per ridere, bisogna cominciare con l'estrarre il proiettile « sanzionista ». Alla cattiva ironia (complesso di superiorità) opponiamo la buona ironia, « socratica », fatta di comprensione e di incoraggiamento. « Se lo spirito è assorbito dalla contemplazione esteriore e nello stesso tempo l'umorismo, pur conservando il suo carattere subiettivo e riflesso, si lascia catturare dall'oggetto e dalla sua forma reale, otteniamo da questa intima penetrazione un umorismo che è in qualche modo obiettivo » (Hegel). Ciò che il riso può avere di negativo (ridere di uno che cade per la strada e si spezza una gamba) è compensato dall'interesse che chi ride sente per gli altri: si può ridere e portare soccorso. Il riso non è un titillamento igienico. E' un mezzo di espressione: può essere morale; può essere poetico. In ogni caso, è un'emozione; il che non è un rilassamento euforico, la distensione

di un « giorno di festa ». Sia esso espansivo o contenuto, il riso affatica proporzionalmente alla sua intensità ed al suo valore. « Ridete, ma piangete al tempo stesso — dice Lautréamont. — Se non volete piangere con gli occhi, piangete con la bocca. E se anche questo è impossibile, urinate: ma avverto che un liquido qualsiasi ci vuole, per attenuare l'aridità che porta con sé il riso, che stira gli angoli della bocca ».

Durante la 44.ma sessione dell'Associazione francese per il progresso delle scienze (27 *luglio* 1920), *i signori Mourgue e Toulouse studiarono le reazioni respiratorie di due soggetti femminili durante delle proiezioni cinematografiche. In rapporto ai film comici, gli osservatori notarono una preponderanza dello* elemento obiettivo esteriore *(gesto, atteggiamento, posizione) nell'esplosione del riso. « Il sentimento del comico è, a quanto sembra, più un atteggiamento che una serie di immagini » (I soggetti raccontano male i film comici).*

Il cinema pratica la confusione dei generi e dei valori. Ritorneremo su questo punto, ma la nozione polarizzatrice di « gag » (che può oscillare dal comico al tragico) mostra che le categorie classiche (spirito, umorismo, comicità) si fondono in un atteggiamento generale di fronte a delle immagini diversificate. Si è potuto contrapporre l'umorismo allo spirito dal punto di vista della partecipazione dello spettatore: lo spirito dà dei prodotti finiti mentre « l'umorismo rimane l'oggetto eternamente incompiuto *di un perpetuo scambio » (J. B. Brunius, numero speciale de « La Nef » sull'umorismo poetico). Ma non è una questione di gradazione? Lo spirito farebbe ricorso alla cattiva ironia; e l'umorismo a quella buona: ma quante sfumature fra il giudizio definitivo e l'abbaglio collettivo. In tutti i modi, è tempo di citare Freud: « L'umorismo ha non soltanto qualcosa di liberatorio, ha anche qualcosa di sublime ». E' un « carnevale brasiliano », una « licenza poetica », una esplosione di futuro nel presente: è l'improvvisa intrusione dell'età dell'oro nella vita « troppo quotidiana ».*

Certo, l'umorismo è anzitutto negatore: « Credo — dice J. Vaché — che è una sensazione, stavo per dire un senso, *altresì, dell'inutilità teatrale (e senza gioia) di tutto ». Ma questa fase disumana, « questo cranio vuoto e questo riso eterno » di cui parla Valéry, è passeggera: il riso cosciente, il riso sensato, il riso saggio è la promessa di un progresso e la chiave di una verità. Si potrebbe collegare il film comico alle solide tradizioni del teatro, del music-hall e del circo, come pure a quella della letteratura. Da questo punto di vista, la « gag » non sarebbe che un termine nuovo, un nuovo americanismo. Ma la « gag » si pone non solo al di là delle arti ma anche al di là dei generi. Il comico di situazione è piuttosto di natura letteraria. Il comico di caratteri è di natura teatrale. Soltanto il comico* di struttura *(dalla sceneggiatura al montaggio) è specificamente cinematografico. Inoltre, il comico stesso va scomparendo: in uno scritto precedente abbiamo parlato di una concezione tragica della « gag » (Stroheim, Buñuel, eccetera). Il genere comico sparisce ma la « gag » rimane. Alla vecchia comicità, mistificatrice, succede la « gag » de-mistificatrice (fratelli Marx, eccetera).*

Certo, l'umorismo, nemmeno quello nero (Swift, Quincey, eccetera), non è stato inventato dal cinema. Ma il genere comico si è identificato col cinema stesso; poichè il riso appartiene a colui che ride, lo spettatore di cinema, contrariamente a quello di teatro (complice dell'autore e perturbatore dello spettacolo), ha una grande discrezionalità: la materia risibile è dappertutto sullo

schermo, se uno vuol ridere, e in questo caso il riso, diversamente da quello che avviene nella vita (e a teatro), non cambia nulla rispetto all'oggetto. Un documentario mi mostra un ricco cacciatore e due guide professioniste alla ricerca di un camoscio: l'animale è assai simpatico, ed io immagino, ridendo sotto i baffi, i due cacciatori stipendiati che abbattono il loro cliente...

La « gag » d'altronde si evolve in questo senso: è sempre meno sullo schermo. Nasce dentro lo spettatore, diventa un fatto critico (vedi Tati). In ogni modo, il riso dello spettatore fa dello schermo una « terra bruciata » (Helzapoppin). *La « gag » è come il vischio: invade l'albero e lo fa dimenticare; è il parassita abusivo di un film decadente, fatiscente. Il film scoppia in « gag ». Certo, talvolta la « gag » è funzionale: attira l'attenzione, risveglia, mette in guardia. La « gag » detta « a scoppio ritardato » sembra non avere altro fine che quello di permettere ai « ritardatari » di riacciuffare il filo del discorso.*

Il riso è raramente beato. Porta a una conoscenza più profonda del reale, ad una maggiore esigenza di autenticità.

Al riso « scettico-blù » dei nostri padri succede il riso dello stoicismo, lucido e positivo: la fortuna dell'uomo è una « gag », poichè « il vento soffia da che parte vuole »; la felicità dell'uomo è una « gag », poichè nega l'infelicità degli altri e la nostra propria infelicità (passata o futura). Al cinema, più che nelle arti tradizionali, il riso è ambiguo: si ride di *qualcuno, si ride nello stesso tempo* con *questo qualcuno (Charlot). Il riso non è più un fine in sè. E' ora un mezzo catartico di progresso personale; un'autocritica che sormonta l'autodistruzione. Si ride* con *se stessi,* di *se stessi.*

*Il « meccanico sovrapposto al vivente » si inverte: una libertà vivente si inscrive nel quadro meccanico dello schermo. Einstein ha potuto parlare dell'*intelligenza *di questa macchina. Il film conferma la famosa definizione della libertà data dalla filosofia: la libertà di cui gode il passeggero su di una nave. Lo spettatore si sdoppia qui molto più e molto meglio che in altri casi: si proietta e si identifica; entra nel film; è imbibito dal film... La concentrazione del film aumenta la possibilità di far ridere. Le « amenità del montaggio » (Clair) permettono tutte le combinazioni comiche. Il dinamismo potenzia la comicità intrinseca della scena. Il film, invece di rispettare, come le arti classiche, il ritmo del reale, oscilla dall'accelerazione al rallentamento: l'accelerazione sposta e disintegra, il rallentamento rassoda e ricostruisce. L'una degrada il reale ed umilia l'uomo (il meccanico non è più* sovrapposto *al vivente: è il vivente che si muta in meccanico). L'altro riabilita l'uomo e « poeticizza » il reale.*

Partito dal piccolo fatto vero *dei fratelli Lumière* (L'arroseur arrosé) *il comico cinematografico ha conosciuto una specie di « età dell'oro », tanto in Francia che in America (da Onesime alle « Mack Sennett »). Dalle prime « Laurel » alle « Laurel e Hardy », vi è una degenerazione. Ma Buster Keaton supera Harold Lloyd. Capra, prima della commedia americana, fece girare Langdon. Nel frattempo, lo stesso Chaplin si evolveva dallo « slapstick » allo umorismo nero ed alla « gag » umana. L'omaggio di Chaplin a Max Linder non ha impedito al film francese di corrompersi (Clair, Noël-Noël, eccetera). Quanto alla commedia americana, fu soprattutto una « insalata russa »: vaudeville francese, music-hall inglese, pittoresco italiano, eccetera. (Notiamo anche il cosmopolitismo dei caratteri: maggiordomo inglese, dongiovanni francese, avventu-*

riero slavo, eccetera). Il comico di situazione diviene un documento sociale (film di Capra). La « gag », qui, non è che un condimento piccante. Con Tashlin, ci si avvicina di più a Preston Sturges (niente dell'ottimismo belante di Capra); inoltre, sorprendente è l'influenza del disegno animato: d'allora in poi, la « gag » riprende vantaggio.

Il burlesque sta al music-hall come la commedia al teatro. E' per questo che il genere breve *gli si addice di più: le « two reels » di Mack Sennett non sono mai state eguagliate: soltanto il disegno animato, in meno di dieci minuti, ha potuto avvicinarcisi. Da Mack Sennett a W. C. Fields, il burlesco si è evoluto verso l'assurdo: ne è nata una comicità astratta. Per quanto paradossale, Tati sta a Fields come Bresson sta a Cocteau. Tati umanizza il burlesque e lo reintegra nella orditura seria del reale; la sua visione non è tagliata fuori dal mondo: non è più finzione, ma riflessione; al fantastico, Tati preferisce il quotidiano.*

Parlavamo del genere breve: *Valéry ne ha preso in prestito il laconicismo. Si può parlare qui di economia dei mezzi. L'epigramma ed il proverbio spesso* racchiudono *meglio di un interminabile dramma* l'essenza *del reale, l'essenziale. Ne è derivato il sonetto. A nostra volta, esaltiamo il cortometraggio comico, « burlesque » o disegno animato. « Non credo che si possa sostenere che* Il giro del mondo in 80 giorni *sia migliore di* Charlot soldato, *per esempio » (J. Renoir). Certo, la brevità in sè non significa nulla. Ma i film non sono abbastanza concentrati. La « gag » a questo proposito rappresenta una buona scuola: una « gag » stiracchiata brucia lentamente come un petardo bagnato.*

« Il comico cinematografico » (titolo di uno studio di E. Fuzellier, pubblicato sul numero speciale dell'« Age Nouveau » di « Devenir du Cinéma ») può essere certamente studiato metodicamente: si può distinguere il comico di reazione (a una storia di pazzi) e il comico di adesione (a una satira dei costumi); il comico può essere più o meno reale, più o meno logico. Si può ridere di un personaggio caratterizzato (Hulot) come di un tipo stilizzato (Helzapoppin). Un fatto o un gesto può essere comico in se stesso o diventarlo solo per ripetizione. Queste distinzioni si possono meglio applicare al teatro: il cinema capovolge le leggi. Per contro, è giusto dire che il fato ha la sua parte tanto nel comico che nel tragico: nell'uno, si « drammatizza » l'avvenimento, nell'altro lo si minimizza. Più che una nuova drammaturgia, il cinema sembra essere assai più una poetica totale: « La poesia è anzitutto conoscenza del reale attraverso mezzi irrazionali e sostituzione di una percezione complessiva, e quindi insolita, del mondo a una percezione utilitaria, razionale e mutilata » (E. Fuzellier).

Colui che ride, indipendentemente dall'oggetto, costruisce il suo atteggiamento: l'oggetto, è la « maddalena », la quotidiana focaccia di Proust. Al limite, riso e lacrime coesistono nello spettatore affettivamente completo, davanti a un medesimo « piano », a un medesimo stimolo. « Un minuto liberato dall'ordine del tempo ha ricreato in noi, e ce lo ha fatto sentire, l'uomo affrancato dall'ordine del tempo » (Proust, « Le Temps retrouvé » - II). La « gag » è come « terra di nessuno » della « cinematurgia ». La « gag » è una soluzione di continuità. Oggi, i tecnici della « gag » imbottiscono di trovate un film deficiente. Domani, si gireranno delle « gag » al modo stesso in cui i giapponesi compongono gli « haï-kaï ». La « gag » è un film nel film (« the play within

the play »). E' un film in sintesi. E' costruita, se non proprio come un racconto (esposizione-punto culminante-risoluzione) quanto meno come un sillogisma. Traduce il momento creativo dell'autore (vedi Tati). E' un punto di vista, un chiarimento particolare del reale. L'indicibile improvvisamente si equilibra: da qui il valore di choc della « gag » personale. La vera « gag » può essere tragica o comica, secondo lo spettatore *(vedi Chaplin).*

Lo stesso « piccolo Larousse » non limita la « gag » al comico; «episodio rilevante, generalmente comico, in un film ». « Gag » vuol dire bavaglio (quello del dentista). Ha dunque un effetto costringente, è un bavaglio mentale. Si subisce una accumulazione: una scarica (riso o lacrime) deve seguire. Più che la molecola del film, la « gag » diviene tutto il film. E' un blocco audiovisivo. E', assai più della sequenza, la struttura microcosmica per eccellenza. Non è più la semplice situazione comica (risorsa del teatro) sulla quale si sostiene tutta l'opera (la sordità in Un cappello di paglia di Firenze). *Diviene un'opera autonoma, al tempo stesso nuova poesia e cinema puro. Nessun qui-pro-quo deve più complicarla, nessun gioco di parole la può più deturpare. In* Un re a New York, *il protagonista si fa fare una plastica facciale; ciò gli impedisce di ridere; malgrado ciò va in un cabaret; dei comici provocano l'ilarità generale; ridiamo a vedere il re che si trattiene dal ridere; finalmente, egli scoppia in una risata... la maschera « faustiana » è caduta in pezzi.*

Gli antenati della « gag » sono certo numerosi e la loro memoria si perde nella notte dei tempi. Il riso della comicità ha aperto la via alla civiltà: un modo più sottile e più pacifico di combattere si è un bel giorno instaurato presso gli uomini. La farsa ha elevato il livello sociale. Il comico è una socio-analisi; è un « psicodramma ». Si preleva un frammento del reale; lo si toglie dal circuito funzionale; se ne fa oggetto di uno scherzo; gli si conferisce una certa teatralità. La vita è « uno spettacolo senza fine » (N. Evreinoff, « Il teatro della vita »). I film sulla natura, alla Disney, non sono dopo tutto tanto falsi: il vegetale prende l'aspetto del minerale; l'animale si congela; o meglio, fa il morto... per sfuggire alla morte; l'uomo a sua volta si trasforma (ipocrisia). Ma non ci sono « gag » nella vita; non ci sono « gag » nel teatro; la vera « gag » è specificamente filmica; i lazzi non divengono « gag » che dopo una trasposizione completa, o addirittura una vera ri-creazione. « Tutte le " gag " derivano dalle leggi dello spazio e del tempo... una buona scena comica comporta spesso più calcoli matematici di un'opera di meccanica » (Buster Keaton): la « gag » è montaggio.

Quando Arlecchino si acciuffa da sé alla gola, si ride. Si ride ancor più degli sforzi che egli fa per sfuggire alla impiccagione: vuole scappare attraverso la cannella di una fontana, rendendosi « diabolicamente sottile », per raggiungere la Senna e il mare... Parlando dei capitani, Antonio dice: « Stasera voglio far loro ingurgitare tanto di quel vino, da far gocciolare le loro cicatrici » (*Shakespeare, « Antonio e Cleopatra »*). *Ecco due esempi di comico che solo il cinema, o anche il disegno animato, possono* realizzare. *Allo stesso modo al circo rimane gratuito il consiglio di uno dei « Fratellini » all'altro: « Nasconditi... dietro di te ». Cocteau e Picasso, nella « belle époque » del gesto gratuito trovano fantastico « che noi non ci si sciolga come una zolletta di zucchero quando prendiamo il bagno ». E' stato suggerito, sullo schermo, l'atto criminoso corrispondente: fare scomparire il corpo del delitto...*

Certe situazioni superano di colpo la nozione della « gag ». Sono efferve-scenti. Riempiono d'un subito tutto uno spazio di tempo. Uno psichiatra raccontava a Rossellini (mentre girava Francesco giullare di Dio) *la crisi di onestà di un commerciante di Roma; improvvisamente aveva messo sulla merce i cartellini con i prezzi onesti e che sottolineavano i difetti invece che i pregi; ed aveva svelato ai funzionari del fisco alcuni piccoli « trucchi » della sua contabilità, quelli che tutti commettono poichè sono entrati nell'uso. Ben presto quest'uomo fu internato in un manicomio...*

Il famoso palco brulicante di gente di Una notte all'Opera *trova una replica obiettiva ne « Il nuovo inquilino » di Ionesco: il personaggio fa deporre dai facchini una quantità di mobili e accessori ingombranti ed eterogenei nella stanza che serve da scena (o viceversa...). Quando l'ambiente è saturo di oggetti, spegne la luce e fa calare il sipario. Ionesco è il precursore teatrale dei film di « gag » di domani, senza racconto, dunque « felici ».*

Già la concisione dei fatti di cronaca di Fénéon annunciava la vera « gag »: « Il signor Tal dei Tali puliva il fucile. I funerali avranno luogo domani ». Quanto alle storielle orribili, care agli studenti americani, sono forse meno cinematografiche, essendo riducibili all'aneddoto: un ragazzo con uno scalpello leva gli occhi al fratellino; gli occhi cascano per terra; il « boy » fa per calpestarli, ma la madre, con dolcezza, lo dissuade: « No, guarda, adesso stai esagerando! ».

A. J. CAULIEZ

I film

The Barbarian and the Gheisha
(Il barbaro e la geisha)

R.: John Huston - dal romanzo di Ellis St. Joseph - *sc.*: Charles Grayson - *f.* (Cinemascope, Eastmancolor stampato in De Luxe Color): Charles G. Clarke - *m.*: Hugo Friedhofer - *scg.*: Lyle R. Wheeler, Jack Martin Smith - *mo.*: Stuart Gilmore - *int.*: John Wayne (*Harris Townsend*), Eiko Ando (*Okichi*), Sam Jaffe (*Henry Heusken*), So Yamamura (*Tamura*), Norman Thomson (*capitano della nave*), Hiroshi Yamato (*Shogun*), James Robbins (*ten. Fisher*), Morita (*primo ministro*), Kodaya Ichikawa (*Daimyo*), Tokujiro (*Iketaniuchi*), Fuji Kasai (*Lord Hotta*), Takeshi Kumagai (*ciambellano*) - *p.*: Eugene Frenke per la 20th Century Fox - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: Fox.

The Roots of Heaven
(Le radici del cielo)

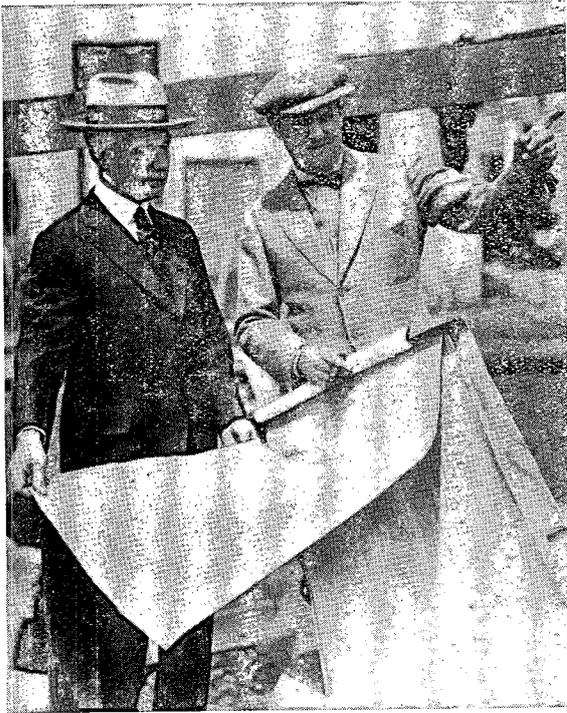
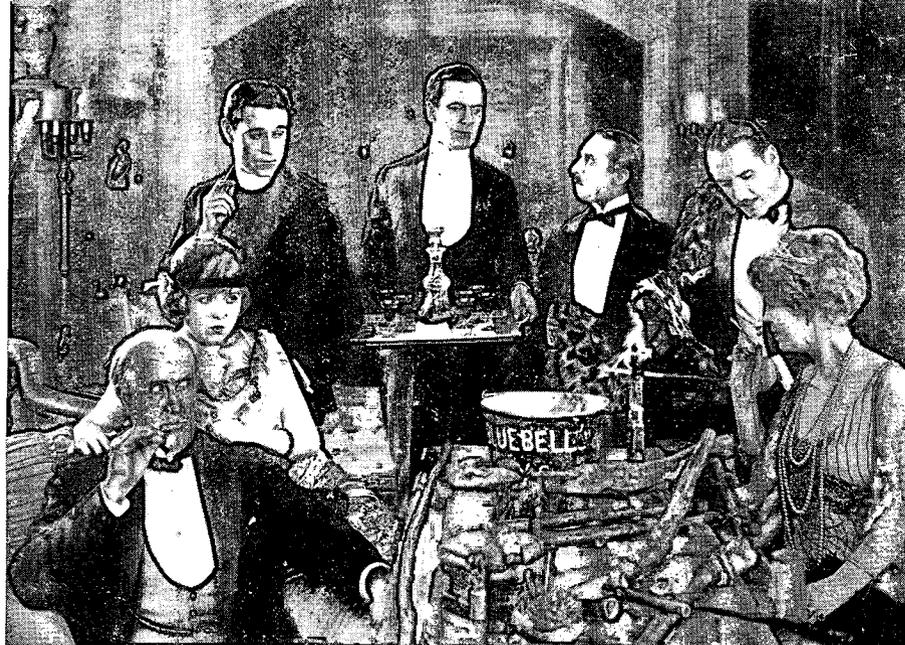
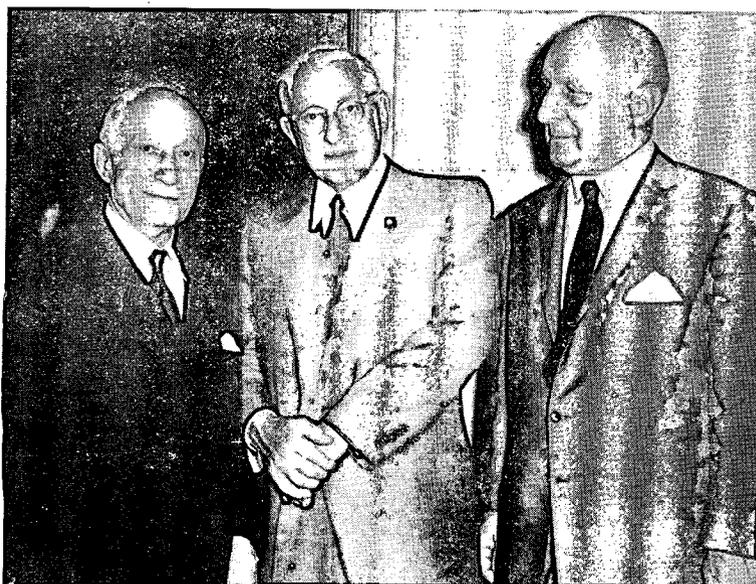
R.: John Huston - *s.*: dal romanzo omonimo di Romain Gary (Premio Goncourt) - *sc.*: Romain Gary, Patrick Leigh-Fermor - *f.* (Eastmancolor stampato in De Luxe, Cinemascope): Oswald Morris - *m.*: Malcolm Arnold - *scg.*: Stephen Grimes, Raymond Gabutti - *mo.*: Russell Lloyd - *int.*: Trevor Howard (*Morel*), Juliette Greco (*Minna*), Errol Flynn (*Forsythe*), Eddie Albert (*Abe Fields*), Orson Welles (*Cy Sedgwick*), Paul Lukas (*Saint-Denis*), Herbert Lom (*Orsini*), Gregoire Aslan (*Habib*), André Luguet (*il governatore*), Friedrich Ledebur (*Peer Qvist*), Olivier Hussenot (*il barone*), Edric Connor (*Waitari*), Pierre Dudan (*maggiore Scholscher*), Francis de Wolff (*Padre Fargue*) - *p.*: Darryl F. Zanuck per la Darryl F. Zanuck Productions - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: Fox.

Da qualche anno a questa parte, precisamente dopo l'ultimo ottimo esito di *Moby Dick* (1955), l'opera di John Huston è molto scaduta agl'interessi della critica. Nella filmografia del regista americano, *Heaven Knows, Mr. Allison* (L'anima e la carne, 1956) avrebbe inaugurato un penoso capitolo, fatto di supina acquiescenza ai precetti dell'industria e a mala pena sorretto da un sicuro mestiere. Indubbiamente, i tre film più recenti di Huston, quantunque non si possano considerare in una stregua comune, non aggiungono alcunchè di nuovo a quella che un tempo venne definita una originale poetica, una genuina posizione sentimentale nei confronti di una penosa condizione umana. Ma non diremmo che essi meritino una totale disapprovazione per la semplice ragione di aver deluso le aspettative sui più naturali sviluppi che avrebbe potuto assumere quella poetica. Non la merita, almeno, un film come *The Roots of Heaven,* che, nonostante i suoi scompensi narrativi e l'insufficiente strutturazione di alcuni personaggi, è tutt'altro che estraneo ai più radicati interessi di Huston.

Qualcosa di ben diverso, insomma, da *The Barbarian and the Gheisha,* che non esitiamo a definire il più fiacco, il più svogliato, il più inutile tra tutti i film di Huston. Le vicissitudini che è costretto a patire e gli

ostacoli che deve superare Towsend Harris per rivestire con pieno diritto la carica di primo console americano in Giappone, non possono solleticare, così come ci sono presentate, l'interesse di nessuno. Nemmeno il regista, del resto, si è curato di vivificare con qualche tocco personale il carattere di un personaggio che, con la sua puntigliosa decisione di perseguire uno scopo a dispetto delle più avverse circostanze, poteva anche rientrare nelle sue simpatie. Egli si è invece limitato a trasporre in immagini figurativamente accurate i suggerimenti di una scombinata sceneggiatura e ad abbandonare alla consueta maniera di John Wayne la definizione del carattere del protagonista.

The Roots of Heaven ci restituisce, per fortuna, qualcosa della vena migliore di Huston. Già il romanzo omonimo di Romain Gary, da cui il film è stato tratto, offriva una ben nutrita serie di spunti e di suggerimenti che il regista di *We Were Strangers* (Stanotte sorgerà il sole, 1949) e di *The African Queen* (La Regina d'Africa, 1952) non avrebbe avuto difficoltà a tradurre nella sua più personale poetica. Basti tener presente la figura centrale del racconto, con la sua sconfinata fiducia nella bontà della causa che persegue, sia pur essa apparentemente banale (l'abolizione della caccia all'elefante), e con la sua virtù esemplare, come è quella dei pochi e disparatissimi personaggi che sinceramente credono nella sua idea. Si consideri ancora il sottofondo simbolico di tutta la storia, che è al tempo stesso un atto di fiducia nell'uomo e di sfiducia per la sua impotenza di fronte a qualcosa che gli si oppone, e che altro non è, in fondo, che la umanità stessa, con le sue radicate convinzioni e convenzioni.

Huston ha saputo elaborare l'abbondante e succosa materia del testo letterario — come tale assai mediocre — setacciandola con la sua consueta vena ironica e compiacendosi di arricchire alcune svolte del racconto con un sapido gioco di elusive bizzarrie. A tale riguardo, la parte finale del film (la marcia verso il villaggio dei superstiti dalla disperata impresa, e la sua sorprendente soluzione) è un brano di bella efficacia e di caratteristica marca hustoniana. Le debolezze del racconto vanno invece ricercate in alcuni scadimenti di tono, in alcune situazioni che poggiano su inadeguate impostazioni e che spesso determinano improvvise fratture di ritmo narrativo. Ciò che desta non poca sorpresa in un regista che ha sempre dimostrato un gusto spiccato del racconto cinematografico per se stesso. E tanto più sorprende che tali fratture e tali scompensi si avvertano soprattutto nell'insufficiente respiro conferito ad alcuni personaggi dalle caratteristiche eccezionali e tra i più consoni alle simpatie di Huston; come è quello del « barone », nauseato dell'odierno disordine sociale ed inseparabile dal suo occhialino e dal suo seggiolino portatile, la cui morte viene ad assumere un rilievo del tutto sproporzionato alle premesse. Un'altra figura marginale, quella dell'ex ufficiale britannico che affoga nell'alcool i suoi rimorsi di coscienza, gode di una sufficiente dimensione più per la eccezionale virtù dell'interprete, Errol Flynn, che per le attenzioni del regista. Mentre nel personaggio femminile, interpretato da una scialba Juliette Greco, è venuta a mancare, per contro, proprio la convinta partecipazione dell'attrice. Resta da valutare la figura del protagonista, sostenuta con coerenza e nel giusto tono da Trevord Howard: essa riassume tutte le virtù dell'eroe hustoniano, impegnato in

1924: Adolph Zukor e Jesse L. Lasky discutono il progetto dei nuovi Studi di Hollywood. A LATO: *Beyond the Rocks,* di Sam Wood (1922). SOTTO: *The Love Parade* (1929) di Ernst Lubitsch (Jeannette McDonald, Maurice Chevalier).

Male and Female (Maschio e femmina, 1919) di Cecil B. De Mille. A LATO: *The sign of the Cross* (Il segno della Croce, 1932), di Cecil B. De Mille. SOTTO: Adolph Zukor (*a sinistra*) posa con De Mille (*al centro*) in occasione delle riprese di *The Ten Commandments*.

una lotta leale fino alle estreme conseguenze per affermare una propria convinzione; non importa se umile o grande, se logica o paradossale, purchè in essa comunque egli creda.

LEONARDO AUTERA

Vertigo
(La donna che visse due volte)

R.: Alfred Hitchcock - *s.*: dal romanzo « D'entre les morts » di Pierre Boileau, Thomas Narcejac - *sc.*: Alec Coppel, Samuel Taylor - *f.* (Technicolor, VistaVision): Robert Burks - *m.*: Bernard Herrmann - *scg.*: Hal Pereira, Henry Bumstead - *mo.*: George Tomasini - *int.*: James Stewart (*John Ferguson*), Kim Novak (*Madeleine e Judy*), Barbara Bel Geddes (*Midge*), Tom Helmore (*Gavin Elster*), Henry Jones (*ufficiale di polizia*), Raymond Bailey (*dottore*), Konstantin Shayne (*Pop Leibel*), Ellen Corby (*albergatrice*), Lee Patrick - *p.*: Hitchcock Productions - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: Paramount.

La morbida e funerea « suspense » che caratterizza i romanzi della coppia di scrittori francesi Boileau-Narcejac è più consona alla maniera di Clouzot che a quella di Hitchcock; il quale, se non rinuncia solitamente ad esasperare fino al limite estremo la tensione drammatica dei suoi racconti, non trascura nemmeno di stendere qua e là una patina di «humour » e di attenuare le tinte più crude lasciando sorpren dere i suoi personaggi in atteggiamenti domestici e quotidiani. Ma non lo fa tanto per rispettare la sensibilità dello spettatore quanto per sensibilizzare maggiormente e rendere più drammatico lo scontro inevitabile con le situazioni più imprevedibili. Nei romanzi di Boileau-Narcejac, come nei film di Clouzot, la tecnica della « suspense » è di tutt'altra natura: spesso architettata su un meccanismo di ricatti reciproci tra personaggi dalle malate e contorte psicologie, si riverbera su creature sprovvedute ed inconsapevoli, che vengono a trovarsi immerse improvvisamente nelle più assurde apparenze, e con esse il lettore o lo spettatore. A determinare le azioni di tali personaggi non è poi estraneo un ambiente vacuo, dimesso, indifferente.

Le ragioni che hanno indotto Hitchcock ad avvalersi della vicenda ideata da Boileau e Narcejac per il romanzo « D'entre les morts » si spiegano soltanto con il fascino che possono avere in lui determinato alcuni congegni del racconto, indipendentemente dalla natura dei personaggi (quel Flavières, soprattutto, col suo « gusto dell'infelicità, della solitudine e della impotenza ») e della presenza ambientale (quella Parigi alla vigilia dell'invasione tedesca, piena di gente in divisa, e i cittadini febbrilmente intenti ad informarsi sui movimenti del fronte). Ma non si spiega come gli sceneggiatori Alec Coppel e Samuel Taylor — nuovi alla collaborazione con Hitchcock — non abbiano saputo sfruttare fino in fondo la progressione drammatica di quel congegno, che nel film repentinamente si sfalda privando lo spettatore del più autentico interesse alla vicenda. Nè si spiega come altri elementi di indubbia efficacia emotiva (si pensi alla fuggevole apparizione al protagonista, che cinque anni prima credette di vederla morire, di Madeleine-Renée tra la folla ritratta in un cinegiornale) siano stati del tutto trascurati nella riduzione cinematografica. In quanto ai personaggi, trasferiti dalla Francia in California hanno finito col perdere molta dell'originaria coerenza e concretezza, perchè costretti a sopportare un disegno psicologico male amalgamato fra quello del testo letterario e quello più congeniale alle simpatie del regista. Il quale, tra l'altro, allo

inizio del racconto ha affiancato al protagonista il personaggio consueto di una compagna fedele e disinteressata (interprete Barbara Bel Geddes), senza poi conferirgli il necessario sviluppo.

Tali manchevolezze, tali superficialità psicologiche, la mancanza di una coerente prospettiva di racconto, non inficiano, tuttavia, la presenza nel film di alcune fra le migliori prerogative di Hitchcock; che per noi non sono quelle di un «rigore tutto spirituale», come alcuni critici francesi intenderebbero dimostrare, bensì quelle di un tecnico consumatissimo e spesso stupefacente. Nel caso specifico di *Vertigo*, esse non vanno ricercate nella costruzione drammatica dell'intero racconto, ma relativamente al meccanismo di alcune sue parti, e soprattutto a certe aperture sul paesaggio, che ora dimensiona perfettamente il vagolare dei personaggi per le strade di San Francisco, ora li immerge in un clima ovattato ed irreale. La fotografia di Robert Burks ha, ancora una volta, servito egregiamente il regista con effetti cromatici di una morbida trasparenza, che sembra tradurre le tinte del pastello.

Nel ruolo del protagonista, James Stewart, pur prodigando la sua consueta abilità, non sempre regge alla ambiguità del personaggio. Al contrario di Kim Novak, che, dovendo rappresentare la copia o la finzione di una figura fantomatica, non tradisce mai lo schema impostole, che è quello di una estatica e passiva bellezza.

L. AUTERA

A Time to Love and a Time to Die

(Tempo di vivere)

R.: Douglas Sirk - *s.*: dal romanzo omonimo di Erich Maria Remarque - *sc.*: Orin Jannings - *f.* (Eastmancolor, Cinemascope): Russell Metty - *m.*: Miklos Rozsa - *scg.*: Alexander Golitzen, Alfred Sweeney - *mo.*: Ted J. Kent - *int.*: John Gavin (*Ernst Graeber*), Liselotte Pulver (*Elizabeth Kruse*), Keenan Wynn (*Reuter*), Jock Mahoney (*Immermann*), Thayer David (*Oscar Binding*), Agnes Windeck (*Frau Witte*), Erich Maria Remarque (*prof. Pohlmann*), Alice Treff (*Frau Langer*), Don De Fore (*Boettcher*), Dieter Borsche (*cap. Rahe*), Dorothea Wieck (*Frau Lieser*), Charles Regnier (*Joseph, l'ebreo*), Barbara Rutting (*partigiana russa*), Dana J. Hutton (*Hirschland*), Bengt Lindström (*Steinbrenner*), John van Dreelen, Clancy Cooper, Klaus Kinski, Lisa Helwig, Wolf Harnisch, Alexander Engel - *p.*: Robert Arthur per la Universal-International - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: Universal.

Tempo di vivere dovrebbe essere l'*All'Ovest niente di nuovo* della seconda guerra mondiale. E' una frase pubblicitaria, adottata per il romanzo più che per il film, ma, in qualche modo, pertinente. Anche non condividendo l'opinione di certi critici secondo la quale, tirate le somme, Remarque non ha fatto altro in venticinque anni che riscrivere lo stesso romanzo, è ragionevole sostenere che del suo romanzo più riuscito e più famoso «Tempo di vivere, tempo di morire» sia la continuazione ideale: ne conserva il tono, i temi, le ambizioni, persino lo schema narrativo ma non la forza di denunzia né l'alta suggestione narrativa.

Tempo di vivere di Sirk è, comunque, migliore del libro quasi nella stessa misura in cui il film di Milestone era superiore a «Niente di nuovo sul fronte occidentale». Come *I giovani leoni*, anche questa è la storia di una presa di coscienza; come il tenente Diestl di Irvin Shaw, il caporale Graeber di Remarque non sa vedere quel che succede nel Grande Reich, ma, contrariamente all'altro, non è nazista. Neppure antinazista, però, se non in forma privata, emotiva, passiva. Lo aiuta ad aprire gli occhi Elizabeth Kruse, una ragazza

cui la Gestapo ha rinchiuso in campo di concentramento e poi eliminato il padre; ma soltanto alla fine il giovanotto trova l'animo di compiere un gesto, di far qualcosa: impedisce, a un commilitone, uccidendolo, di massacrare un gruppo di civili russi. Subito dopo uno dei prigionieri che ha liberato gli spara alle spalle, freddandolo. E, invece che alla farfalla di « Niente di nuovo », il giovane tende la mano verso una lettera che gli è sfuggita di mano e che scivola sul filo della corrente, su un'acqua grigia e gelida come la morte.

Danese di nascita, Douglas Sirk fece, ancor giovanissimo, il suo apprendistato in Germania fino al 1933 quando, non garbandogli le camicie brune di Adolfo Hitler, tornò in patria per poi ripartire, nel 1937, verso l'America a cercar fortuna a Hollywood. Dopo qualche anno di oscura attività, si guadagnò la fiducia dei capi dell'Universal che gli affidarono qualche « soap-opera » sul tipo di *The Magnificent Obsession* e *Battle Hymn*. Fu soltanto con *Come le foglie al vento* (Written on the Wind, 1957) che si fece notare per il barocchismo immaginoso, l'esatto rilievo dei caratteri, la capacità di dar verisimiglianza e nerbo a certi sottofondi isterici dell'anima americana, tutte qualità che riuscivano, almeno, in parte a riscattare l'enfatica melodrammaticità della vicenda e che risultarono ancor meglio nel *Trapezio della vita* (The Tarnished Angels, 1958) cioè nell'unico film hollywoodiano che abbia saputo conservare un'eco della poesia faulkneriana.

E' ancora una volta il suo senso plastico che gli consente di dare, pur di scorcio, alcune intense immagini della guerra sul fronte russo (si noti l'insistenza sui cadaveri: c'è la violenza del macabro senza compiacimenti); è la sua cura del particolare e la sua cultura europea che gli permettono di comporre, nonostante le lungaggini, un quadro così sinistramente efficace dell'ultimo atto hitleriano. (« Godetevi la guerra — dice una bionda di una bella sequenza che si svolge durante un bombardamento in un locale notturno di Berlino — la pace sarà terribile! »). Non è l'ultimo dei suoi meriti quello di aver saputo rievocare in modo attendibile — senza ricorrere a esasperazioni espressionistiche alla Pabst — il clima del fronte interno tedesco, di aver mostrato tedeschi e nazisti così credibili. Le debolezze del film sono quelle del romanzo, di Remarque. Sono tre le più importanti. La prima è di carattere formale, riguarda la prolissità, la pesantezza, il sentimentalismo di tutta la parte centrale. La seconda è il finale, è l'ambiguità del finale. Perchè il russo uccide il tedesco che l'ha liberato? Non si capisce. Vuol dire Remarque che in guerra tutti sono eguali, egualmente disumani? Bisognava motivare più profondamente questo pessimismo. Così com'è esposto, l'episodio non si sottrae al sospetto di un gesto propagandistico proprio perchè gratuito. La terza è di natura ideologica. Di fronte agli orrori della guerra e del nazismo in che cosa si può credere? In Dio, risponde un personaggio che, non a caso, è impersonato dallo stesso Remarque. Ma è un'affermazione isolata che non trova nel contesto un appoggio narrativo, una giustificazione.

MORANDO MORANDINI

Baby Face Nelson
(Faccia d'angelo)

R.: Don Siegel - *s.*: Irving Shulman - *sc.*: Irving Shulman, Daniel Mainwaring - *f.*: Hal Mohr - *m.*: Van Alexander - *mo.*: Leon Barsha - *int.*: Mickey Rooney (*Nel-*

son), Carolyn Jones (*Sue*), Cadrid Hardwicke (*Doc Saunders*), Chris Dark (*Jerry*), Ted De Corsia (*Rocca*), Emile Meyer (*Mac*), Tony Caruso (*Hamilton*), Leo Gordon (*Dillinger*), Dan Terranova (*Miller*), Jack Elam (*Fatso*), Dabbs Greer (*Bonner*), Bob Osterloh (*Johnson*), Dick Crockett (*Powell*), Paul Baxley (*Aldridge*), Thayer David (*Connelly*), Elisha Cook (*Van Meter*), Ken Patterson, Sol Gorse, Gil Perkins, Tom Fadden, Lisa Davis, John Hoyt, Murray Alper, George Stone, Hubie Kerns - *p.*: Al Zimbalist per la Fryman-ZS Production - *o.*: U.S.A., 1957 - *d.*: Dear.

The Lineup
(Crimine silenzioso)

R.: Don Siegel - *s.*: da una serie di racconti televisivi di Lawrence L. Klee - *sc.*: Stirling Silliphant - *f.*: Hal Mohr - *m.*: Mischa Bakaleinikoff - *scg.*: Ross Bellah - *mo.*: Al Clark - *int.*: Eli Wallach (*Dancer*), Robert Keith (*Julian*), Warner Anderson (*ten. Guthrie*), Richard Jaeckel (*Sandy McLain*), Mary La Roche (*Dorothy Bradshaw*), William Leslie (*Larry Warner*), Emile Mayer (*ispettore Al Quine*), Marshall Reed (*ispettore Fred Asher*), Cheryl Callaway (*Cindy*), Raymond Bailey (*Philip Dressler*), Vaughn Taylor (*l'uomo*), Bert Holland (*il facchino*), George Eldredge (*dott. Turkel*), Robert Bailey (*Staples*) - *p.*: Jaime Del Valle per la Columbia-Frank Cooper Production - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: Ceiad.

Don Siegel, un altro regista segnato, non da oggi, nei nostri taccuini dove tra molti fregacci e molte delusioni continuiamo ad appuntare ostinatamente i termini d'evoluzione del cinema americano. Si fece notare nel 1954 con *Riot in Cell Block* 11 (Rivolta al Blocco 11) per il quale si parlò, molto impropriamente, di derivazione neorealistica, mentre si sarebbe dovuto guardare assai più indietro, alla tradizione del film carcerario hollywoodiano ancora influenzato da *I'm a Fugitive from a Chain Gang* (Io sono un evaso, 1932). Richiamò ulteriormente l'attenzione con l'accortissimo *Invasion of the Body Snatchers* (L'invasione degli ultracorpi, 1956), saggio di fantascienza applicata; un film nutrito di solide premesse critiche, suscettibile di allarmanti traslati, che sembrava più che un grido d'allarme un grido di disperazione. Ora è ritornato ad uno dei più fecondi banchi di prova della regìa americana di due generazioni, il cinema gangsteristico, realizzando con la stessa felicità *Baby Face Nelson* (Faccia d'angelo, 1957) e *The Lineup* (Crimine silenzioso, 1958).

Il clima e il tempo dei film sono ben diversi e sagacemente differenziati. Rappresentano anzi, con lucidezza, le due stagioni del banditismo nelle grandi metropoli, l'età rovente di Chicago e dei feudi armati, e l'età glaciale delle Anonime Omicidi, dove i « killers » lavorano da commessi viaggiatori, fra due aerei, sparando con il silenziatore su uomini che non conoscono. Una guerra spaventosamente aperta, la prima, dove alla ferocia senza freni si mescola una specie di baldo coraggio. Una rete di astuzia la seconda, una coscienza, per così dire, industriale dei termini di lotta, una vertiginosa lontananza fra mandanti e mandatari. Siegel ha composto i due film a breve distanza l'uno dall'altro, dimostrando una sicurezza sconcertante tanto per quello « storico », quanto per quello appartenente ad una brutale attualità. Lo ha soccorso senza dubbio, nel primo caso, il ricordo del suo antico lavoro presso la Warner Bros., proprio negli anni in cui questa Casa deteneva il primato nel genere gangsteristico (1933-1937) e conduceva una vera campagna per l'estirpazione della malavita, in appoggio al Governo, agli uomini di Hoover e alle varie specialità della polizia, i G.Men, i T.Men ecc. Per *The Lineup,* si trattava invece di non rinnegare i dati di una giovane tecnica formatasi sui Ray (il primo Ray,

il maggiore, quello di *They Live by Night* - La donna del bandito, 1949) sui Brooks, sui Kubrick: nomi tutti che al filone gangster avevano contribuito in maniera notevole. E' valida dunque, in *Baby Face Nelson,* la formazione di cineteca e d'archivio unita alla contemplazione dolceamara dell'artista che vede l'epoca dei suoi vent'anni scarnificarsi e diventare storia. In *The Lineup,* l'ingaggio nasce da tale consapevolezza congiunta agli insegnamenti di una scuola.

Baby Face Nelson va guardato come un *revival* fantasioso e rintronante, in cui le marche delle lunghe auto nere e i solini alti segnano il principio di una mitologia. Gli scoppi e gli spari si susseguono come una festa. Il ritmo è celerissimo, ereditato, si vede chiaramente, dall'indimenticabile *Scarface* (Scarface lo sfregiato, 1932) di Hawks, film in cui i massacratori conservavano ancora la sgomentante epicità della furia e del sangue e del corpo a corpo. Qualunque attenuante psicologica o psicanalitica è bandita, e se ciò toglie al film ogni accento di pietà, sopprime nel contempo l'eventuale implicita adesione sociale o intellettuale che qualche volta era impossibile individuare in recenti modelli. Lester Gillis, detto Baby Face per la fisionomia da monellaccio mal cresciuto, appare come una calamità tempestosa, irricuperabile; e Mickey Rooney avvalora questa immagine con una gustosa ed icastica interpretazione, piena di rovello, di mobilità, di « humour ». Nella sua biografia sono inseriti altri fuorilegge storici degli anni trenta, quelli che toccarono il famigerato titolo di « nemico pubblico numero uno » come John Dillinger (attore Leo Gordon) e quelli che si contentarono di sparare all'ombra dei potentati, i Van Meter e gli Hamilton, zerbinotti da cartella segnaletica, definiti con il preciso gusto consentito dal vasto catalogo del caratterismo americano. Persone e fatti sono descritti in quell'angolazione spietata e sbiancata dove la memoria, la cronaca poliziesca e l'impressione fotografica s'accordano: Dillinger abbattuto all'uscita del cinema in cui si era recato a vedere *Manhattan Melodrama* (Le due strade, 1934), le rapine fulminee nelle banche e nei bazar, le Ford della polizia. E ancora i « tipi » del vecchio gangster-film, che ritornano dopo vent'anni: l'amica del fuorilegge, ricostruita da Carolyn Jones con sbalorditivo intuito plastico, impassibile umorismo e piccante femminilità; il medico della « gang », mefistofelicamente soddisfatto della sua ripugnante degradazione, che è Cedric Hardwicke. Anche un profano scopre le larghe falle aperte in quest'ultimo personaggio dalla censura: pur risultando chiaramente uno degli elementi più completi del film, il soggetto emendato lo estromette definitivamente a mezza strada, relegandolo al rango di modesto comprimario. Manca infatti tutta la sequenza in cui Baby Face Nelson lo uccide, per punirlo di non aver saputo modificargli le impronte digitali e per la sua lasciva assiduità presso Sue. Altre cesure considerevoli (tali da falsare persino la realtà storica sulla fine di Nelson) si riscontrano alla conclusione del film.

The Lineup è, al contrario, un film clinicamente aggiornato, senza furore. I suoi crimini hanno pallori da fantascienza, e il protagonista, l'assassino a pagamento Dancer, si fa scortare da una specie di allenatore-ispiratore, il professore Julian, che lo sorveglia come un cavallo di razza e pare affascinato dal concetto della li-

cità del male. La mania di questo macabro pedagogo consiste nel farsi ripetere da Dancer le ultime parole di terrore o di disprezzo pronunciate dalle vittime prima di morire, e nel trascriverle puntualmente sulla sua agenda, integrandole con opportune deduzioni filosofiche. I due, incaricati di un ricupero di droga sbarcata nel porto di San Francisco, morranno di morte violenta nell'ultimo incontro a fuoco con la polizia. In *The Lineup,* la caratura delle psicologie è sottile e sofisticata quanto era primitiva e travolgente in *Baby Face Nelson;* per nudità ed essenzialità, l'azione ha spesso una configurazione più televisiva che cinematografica; tuttavia il tempo narrativo ha ancora l'incalzante ritmo dell'altro film, e l'interpretazione, specie per merito di Eli Wallach , risulta anche migliore. Delle forzature sono invece riconoscibili nell'ambientazione. Per i suoi effetti, Siegel ha abbondato nella scelta di « luoghi deputati » cari alla paccottiglia del « suspense » e del giallo: si veda l'assassinio nel bagno turco, l'uccisione del capo dell'organizzazione nel luna park, l'inseguimento automobilistico sui grandi ponti in cemento di San Francisco; confrontando, se mai, con l'avvertita misura della sequenza notturna al campo giochi in *Baby Face Nelson,* allorché Gillis incontra per la prima volta Dillinger. Mo sono, dopo tutto, sproporzioni esterne che non intaccano un autentico, interessantissimo temperamento registico. Don Siegel continua a restare in buona posizione nel nostro taccuino.

T. Ranieri

Me and the Colonel

(Io e il Colonnello)

R.: Peter Glenville - *s.*: dalla commedia « Jacobowsky and the Colonel » di Franz Werfel - *sc.*: S. N. Behrman, George Froeschel - *f.*: Burnett Guffey - *m.*: George Duning - *scg.*: Georges Wakhevitch, Walter Holscher - *mo.*: William A. Lyon, Charles Nelson - *int.*: Danny Kaye (*Samuele Jacobowsky*), Curd Jürgens (*col. Tadoeusz Prokoszny*), Nicole Maurey (*Suzanne Roualet*), Françoise Rosay (*signora Bouffier*), Akim Tamiroff (*Szabuniewicz*), Martita Hunt (*madre superiora*), Alexander Scourby (*maggiore Von Bergen*), Liliane Montevecchi (*Cosetta*), Ludwig Stossel (*sig. Szicki*), Franz Roehn (*sig. Gerardin*), Celia Lovsky (*signora Arle*), Eugene Borden (*Michel*) - *p.*: William Goetz per la Court-Goetz - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: Ceiad.

Non chiedeteci di essere severi con *Io e il colonnello,* che ha il curioso merito di arrivare fuori stagione. Tratto da un successo teatrale americano del 1944, la commedia « Jacobowsky and the Colonel », scritta da S. N. Behrman sulla falsariga di un romanzo di Franz Werfel, ci riporta l'eco di un'epoca che maturò straordinarie illusioni in margine alle stragi della guerra. Mentre Hitler stava ancora massacrando gli ebrei nei campi di sterminio, Berhman e Werfel cercavano di ridicolizzare alle radici le teorie razziste, con un civilissimo senso di humour che rasenta perfino il cinismo.

La vicenda, com'è noto, è quella di due strani profughi polacchi: Jacobowsky, il piccolo ebreo abituato a scappare da una città all'altra dell'Europa sotto l'incalzare delle divisioni di Hitler, e un colonnello nobile e tronfio, vero manifesto del militarismo « ancien régime ». Il colonnello, che disprezza gli ebrei, è incaricato di una delicata missione presso il governo inglese: ma sarà l'industrioso Jacobowsky a permettergli di portarla in fondo, vincendo giorno per giorno le sue prevenzioni contro i borghesi delle « razze inferiori ».

L'apologo è svolto con la grazia di una favoletta morale, dove si condan-

na la violenza e si esalta l'intelligente industriosità, dove la forza fisica deve cedere alle doti del cuore. I personaggi di Jacobowsky e del colonnello, che sulla scena furono rispettivamente di Oscar Karlweis e Louis Calhern, sono affidati, sullo schermo, a Danny Kaye e Curd Jurgens: il comico fa una parte « seria », l'attore drammatico si spinge oltre i limiti del grottesco. Tutti e due bravi, simpatici e affiatati. La direzione di Peter Glenville è parsa a molti fiacca: ma se è vero che non presenta grandi voli, non diremmo che sia tale da incidere negativamente sul risultato del film.

Io e il colonnello si presta a una serie di riflessioni abbastanza malinconiche, che qui vogliamo soltanto accennare. Per misurare tutta la distanza che separa l'epoca di questa favola dai nostri giorni, basta paragonare questo film a *La traversata di Parigi;* un'altra storia di una strana associazione in tempi difficili, che però non ha più traccia dell'ottimismo umanitario dell'altro ieri. Il borsaro nero e il pittore che portano le valigie con la carne di maiale attraverso la Parigi occupata dai tedeschi sono i protagonisti di un'avventura che dà ragione al più cinico ed egoista dei due. Il Colonnello (un « colonnello » aggiornato, che ha messo da parte la divisa e le medaglie) ridicolizza Jacobowsky. La morale è rovesciata. Perciò lasciateci guardare con diletto *Io e il colonnello,* come il felice resto del naufragio di tante illusioni: la fine delle guerre e delle discriminazioni razziali, la convinzione che un tipo come il colonnello nel mondo moderno possa solo far ridere. Werfel e Behrman assolvono in fretta, il loro Capitan Fracassa, classificato come un divertente pezzo da museo. In realtà la storia si muove molto più lentamente: il grande errore dello « spirito del '45 » fu quello di vendere la pelle dell'orso prima ancora di averlo imprigionato. Quanti Colonnelli ci sono ancora oggi nel mondo, al di qua e al di là della « cortina »? E Jacobowsky, non ha forse paura di dover scappare un'altra volta?

TULLIO KEZICH

Le joueur
(Il giocatore)

R.: Claude Autant-Lara - *s.*: dal romanzo omonimo di Fjedor Dostojewski - *sc.*: Jean Aurenche, François Boyer, Pierre Bost - *f.* (Eastmancolor): Jacques Natteau - *m.*: René Cloerec - *scg.*: Max Douy - *mo.*: Madeleine Gug - *co.*: Rosine Delamare - *int.*: Gérard Philipe (*Alexei Ivanovic*), Liselotte Pulver (*Pauline Zagorianski*), Bernard Blier (*generale Conte Zagorianski*), Françoise Rosay (*zia Antonina Vassilievna*), Nadine Alari (*Blanche de Cominges*), Jean Danet (*marchese Des Grieux*), Suzanne Dantès (*signora de Cominges*), Sacha Pitoëff (*Astley*), Julien Carette - *p.*: Franco-London Film, Paris e Zebra Film, Roma - *o.*: Francia-Italia, 1958 - *d.*: M.G.M.

Per dirla con Hitchcock, da un cattico scenario non può uscire che un cattivo film ma da uno scenario qualsiasi un regista, se ha talento, può sempre cavare qualcosa di buono. Lavorando su un romanzo minore ma delizioso (fatto su misura, comunque, per qualsiasi manipolazione: cinematografica o teatrale, radiofonica o televisiva) di Dostoevskij, Aurenche, Bost e Boyer hanno fornito al loro Autant-Lara uno scenario qualsiasi da cui è sortito un film fallito su tutta la linea. *Delitto e castigo* di Robert Hossein sarà uno sbaglio ma, confrontato con *Le joueur,* è un nobile sbaglio, un film vivo. *Karamazov* di Brooks è accademico ma, a fianco di *Le joueur,* ha, nel suo pompierismo, un suo stile, una sua grandezza. Nel suo disinvolto eclettismo Autant-Lara ha succhiato dalle più disparate

fonti letterarie, da Feydeau a Stendhal, da Colette a Radiguet, da MacOrlan a Simenon, da Vialar ad Amée. Ha tradito tutti ma con risultati diversi: felici (l'Aymée di *La traversée de Paris*), suggestivi (il Radiguet di *Le diable au corps*), piacevoli (il Feydeau di *Occupe-toi d'Amelie*), mediocri ma astuti nonostante le ambizioni (lo Stendhal di *Le rouge et le noir* o il Simenon di *En cas de malheur*). *Le joueur* è qualcosa di peggio di un tradimento: è un tradimento senza scopo e senza senso, nemmeno commerciale. E' qualcosa di meno di un film sbagliato o mediocre: non esiste.

Sceneggiato con la mano sinistra, diretto distrattamente, recitato con approssimazione o con gigionismo da attori scelti senza criterio, è un film senza costrutto, senza stile, vecchio di vent'anni, tutto esteriore. Non è un saggio sulla psicologia del giocatore né tenta, come aveva fatto Dostoevskij, di impostare un parallelismo tra la passione del giuoco — fatta di disordine, di rischio, di gusto per la avventura — e la psicologia russa. Che cosa ha sostituito Autant-Lara alla suggestiva contaminazione di cupezza e di giocondità, di ironia e di farsa che, nonostante gli scompensi, costituisce il tessuto connettivo del romanzo? Alekséj Ivànovic, l'enigmatica Pauline, Des Grieux, Mlle Blanche, il generale e gli altri sono stati ridotti a marionette dalla psicologia incomprensibile che si muovono, in cadenze drammatiche, tra le quinte di una filodrammatica di provincia. Tra gli attori il peggiore è Blier, la migliore è la Rosay che, almeno, si sforza di avvicinarsi alla memorabile figura della nonna come non hanno né Gérard Philipe dalla recitazione meccanica né la Pulver troppo germanicamente leziosa e legnosa per essere una Pauline probabile.

A uno scacco così completo non c'è che una giustificazione: la fretta — palese almeno quanto la scarsità dei mezzi impiegati — con cui è stato sceneggiato, preparato e prodotto il film. Ma anche Dostoevskij l'aveva scritto in un mese. Gli preferiamo, nonostante tutto, la premeditata astuzia spettacolare di Siodmak e Isherwood nel *Grande peccatore* del '49, ispirato alla stessa fonte.

M. MORANDINI

I libri

Cinema del dopoguerra

FABIO CARPI: « *Cinema italiano del dopoguerra* ». Ed. Schwarz, Milano, 1958.

Le riviste cinematografiche continuano a morire, o a trasformare la loro periodicità, allentandone le maglie a lunghi mesi. Il dato che se ne dovrebbe dedurre è sconfortante; non solo e non tanto per il numero dei lettori italiani, quanto piuttosto per l'incapacità, ripetutamente dimostrata da parte dei compilatori di molti periodici, di superare il lato filologico o clientelistico della loro impostazione e di allargare i valori culturali del discorso sul cinema facendo sì che esso giunga a interessare non solo i quadri, necessariamente ristretti, degli appassionati di provincia, ma più vasti gruppi di lettori. Il discorso sul cinema in sé, sugli stanchi festival, il bamboleggiamento dei diari e delle confessioni più o meno narcisistiche, l'orgia delle filmografie, delle autocitazioni, del dato culturale dedotto dalla biblioteca del salotto, hanno progressivamente ristretto il campo dei lettori delle riviste cinematografiche.

I motivi che abbiamo accennato inficiano il semplicistico ragionamento che la povertà dei periodici cinematografici testimoni la povertà dell'interesse per la cultura cinematografica in Italia. E una ulteriore e ancor più esplicita smentita, deriva dall'abbondanza e dalla serietà di recenti volumi dedicati al cinema. Che le riviste non vivano — o almeno che non si affermino — e che, invece, volumi sul cinema escano a ritmo abbastanza sostenuto, dimostra (poiché la categoria degli editori benefici o solo culturalmente impegnati è scomparsa da un pezzo) che le prime non trovano un mercato e le seconde si. Da ciò deriva una seconda e fondamentale constatazione: che gli studi condotti con più ampio e culturale respiro riescono a superare il ristretto interesse filologico per raggiungere più vasti ambienti di interesse.

Fra le più recenti pubblicazioni, particolare interesse riveste « Cinema italiano del dopoguerra » di Fabio Carpi. Fabio Carpi non è un nome nuovo nel mondo della nostra cultura cinematografica. Per due anni, subito dopo la guerra, egli ricoprì l'incarico di critico cinematografico de « L'Unità » di Milano. Qualcuno lo ricorderà alle prime mostre veneziane del dopoguerra, quando infuriava, tra i critici di sinistra, la battaglia delle tute e ciascuno si faceva un punto d'onore di intervenire alle proiezioni nell'abbigliamento più marcatamente operaio. Quei giovanili e un po' snobistici esibizionismi sono certo lontani dal Carpi di oggi. Da allora egli è stato in Brasile dove ha collaborato a vari film (uno dei qua-

li, almeno, *Sinha Moça,* presentato anche a Venezia, merita una citazione per la sua lineare e sincera aderenza a valori nazionali e democratici) per rientrare poi in Italia nel 1954. Di cinema egli scrive, oggi, su « Tempo presente ». La prolungata assenza dagli ambienti e dai gruppi della critica cinematografica italiana gli ha fatto bene; lo ha liberato da ogni dogmatismo e da ogni clientelismo, culturale e politico, ha chiarito in lui prospettive e problemi del cinema italiano su di un piano di indiscutibile obiettività anche se non di sostanziale approfondimento. Qualcuno, abituato ai lunghi sbrodolamenti parafilologici, potrà restare perplesso: la sostanza del libro è contenuta in una cerie di saggi estremamente brevi, dedicato ciascuno a un autore o a un aspetto del cinema italiano dopoguerra. La galleria dei protagonisti è riservata a Rossellini, De Sica, Visconti, Antonioni e Fellini; gli altri autori sono raggruppati in plotoncini più o meno numerosi.

Cosa dice e cosa sostiene Carpi in questo suo libro? Molte cose e perfino molte cose nuove. L'occasione per il recensore sarebbe utilissima per permettergli, senza averne l'aria, di trinciar giudizi sul cinema italiano e sui suoi uomini, sostenendo o contraddicendo, a seconda delle volte, le affermazioni dell'autore. Cercheremo di respingere la tentazione; ognuno dei lettori potrà trovarsi d'accordo con il il libro o non trovarcisi affatto. Più probabilmente il giudizio potrà comporsi fra le opinioni di Carpi e quelle del singolo lettore. Che il recensore ci infili le sue sembra ambizioso, inutile e passibile di confusione. Ci limiteremo dunque, per quanto possibile, ad accennare le tesi sostenute dall'autore.

Il cinema italiano è in preda a pericolosa involuzione. Non è la scoperta dell'America, ma Carpi sostiene l'argomentazione con un breve profilo del neorealismo e dei suoi sviluppi che possiamo senz'altro accettare. Il neorealismo fu atto di ottimismo collettivo e rivoluzionario e fu il modo più diretto che si offriva agli intellettuali per partecipare, dopo tanti anni d'assenza, alla vita pubblica e politica della nazione. Ottimista il neorealismo? Con la sua ragazza siciliana uccisa e disprezzata, con la tragedia degli sciuscià, l'alto pianto del bimbo rimasto solo sui cadaveri alla riva del Po; o con l'amaro mare dei Malavoglia di Visconti o con il cupo e disperato suicidio del piccolo berlinese di Rossellini? Sissignore — dice Carpi — ottimista poiché la spietata denuncia implicava necessariamente la fiducia in un futuro più o meno prossimo e nella giovane repubblica italiana.

Il neorealismo, nasce dunque come esigenza interiore e morale e non come poetica « il neorealismo esplose come una carica di dinamite, distrusse i personaggi e scoprì gli uomini, distrusse il racconto chiuso e scoprì la vita... Far piazza pulita del passato era il primo passo ma anche la prima insidia. Dopo aver dato prova di tanta decisione nel distruggere bisognava rivelare altrettanta sapienza nel costruire ». E' a questo punto che Carpi fa entrare in scena Cesare Zavattini. Zavattini è, per l'autore, l'assertore di un neorealismo integrale, assetato di realtà, nemico di ogni invenzione romanzesca e talmente immerso nella cronaca da dimenticarsi troppo spesso della storia. Così « la storia di un popolo scivola pian piano dell'aneddotica e quella che avrebbe dovuto essere l'implacabile radiografia di una società, si esaurisce nella fotografia formato tessera di un

individuo che non ha neppure la forza di diventare personaggio... il rifiuto del personaggio a favore dell'uomo vero diventa una trappola che ci allontana dal personaggio e dell'uomo ».

Il neorealismo — è sempre Carpi che lo afferma — viene inteso correttamente in America dove lo si accetta come presa di coscienza di un cinema che vuol portare un sincero contributo all'evoluzione di un popolo attraverso la denuncia dei suoi mali. In Italia, la realtà cede al pittoresco, al colore locale; resta la battuta, il bozzetto. De Sica smette i panni neorealistici e indossa allegramente la divisa del maresciallo Carotenuto. Per il nostro cinema « siamo un popolo d'adolescenti, poveri ma belli, e nella povertà felici perché abbiamo dalla nostra la bellezza e la giovinezza ». Quanto questo quadro e gli altri, analogamente trasteverini e oleografici, differiscano dalla nostra realtà, sanno ormai tutti e non è il caso di ripeterlo. Il processo alle colpe e alle responsabilità è storia vecchia; Carpi vi accenna e — dobbiamo riconoscerlo — ha l'onestà di dividere le responsabilità fra censura, autori e produttori. Il che, in un mondo di saggisti e sottosaggisti che rappresentano l'Italia cinematografica composta da cento poeti, geniali e audaci, cui catene e bavagli impediscono di esprimere il loro alto e nobile canto, è già un progresso del quale non si può non prender atto.

Dei protagonisti, l'unico ad essere integralmente salvato da Carpi è Roberto Rossellini. Venendo meno, temporaneamente, alla nostra promessa di agnosticismo, ci sia lecito assentire di tutto cuore che « *Paisà* è il più bel film del dopoguerra... il nome di Roberto Rossellini si identifica con il neorealismo... »; molte altre affermazioni tutte nette e precise documentano l'entusiasmo di Carpi. Il quale, tra l'altro, getta utilmente un sasso nell'immobile stagno di certa critica abituata a considerare le qualità dei film di Rossellini insite negli avvenimenti raccontati e misteriosamente manifesta per un processo di partogenesi senza alcun intervento del regista.

A parte la considerazione che anche il merito della sola scelta non sarebbe indifferente e che la scelta è pur sempre un atto di creazione artistica, Carpi sottolinea quanto coraggio e quanta pazienza occorressero per ricostruire una realtà così densa di emozioni e di suggestioni, senza tradirla e senza deformarla, accontentandosi di restituircela nel suo nudo e scheletrico disegno. Rossellini è l'unico regista che ci sia riuscito.

Con De Sica, Carpi è più severo, abbastanza severo: si tratta di un autore e di una personalità ambivalente, ma assai meno di quanto sembri. Non esistono i De Sica uno e due: il regista de *Il tetto* e il maresciallo ciociaro, esiste un solo De Sica, la cui componente principale è il sentimentalismo. Questo sentimentalismo è corretto quasi sempre dallo svolgimento realistico dei caratteri o dall'apporto, di Zavattini. L'impegno morale di De Sica è deficitario, la mancanza di un giudizio lo conduce necessariamente all'involuzione: non si racconta e non si considera un mondo solo alla luce di una programmatica neorealismo.

Serpeggia, nella valutazione dell'opera di De Sica e poi, in misura anche maggiore, di Antonioni, Fellini, Visconti, un certo disagio nell'impostazione critica di Carpi. Si avverte uno sforzo di uscire dallo schematismo e dalle formule precostituite, ma al tempo stesso la difficoltà di reperire un metro di valutazione unitario e saldo. Finchè siamo a Rossellini, tutto va

bene; lo si accetta in blocco, la sua valutazione è compatta e non c'è quindi bisogno di sottigliezze critiche e di distinguo. Con De Sica, nonostante l'acutezza di certi giudizi, la capacità di definire con precisione questa o quella componente, l'impalcatura critica mostra la corda e questa corda, per quanto elegantemente mascherata, cede a vecchie distinzioni fra forma e contenuto che non ci sembra di poter accettare. Di De Sica — ad esempio — Carpi afferma che « *Ladri di biciclette* è un passo indietro nella poesia ma un passo avanti nella poetica del neorealismo », definizione certo ambigua e abbastanza malcerta.

Con Visconti il dissidio fra contenuti e forma diviene ancor più marcato. Carpi descrive il regista alla ricerca del difficile equilibrio fra una convinzione politica e una vocazione estetica. La prima è programmaticamente socialista, la seconda, raffinata e decadente. La più tipica, ma al tempo stesso anche la più felice testimonianza di tale contraddizione è *La terra trema*: idee progressiste e forma aristocratica. Ma la contraddizione è insanabile? Carpi ritiene di no... « quanto più Visconti terrà fede alla propria vocazione (decadente e borghese), tanto più si avvicinerà a quel capolavoro che ancora non ci ha dato e che è tra i pochi a poterci dare ... solo battendo questa strada egli potrà svolgere, sia pure indirettamente, una funzione progressista ... il ritratto del male, la piena aderenza alla propria negatività sono già un modo di far scoppiare la crisi e di suggerire il male ». E anche qui, la definizione è suggestiva, raffinata, ma un po' sospesa nel limbo delle belle parole.

Antonioni è fra i registi maggiormente apprezzati. La mancanza di un ambiente corrispondente alla tematica del regista e di una tradizione cinematografica e letteraria che potesse offrirgli una salda piattaforma, costituirono — secondo Carpi — una grave remora per il regista ferrarese. Egli ha saputo tuttavia superarla e, anche se i suoi film risultano imperfetti, Antonioni è un regista importante e moderno per il suo costante anteporre la ricerca al risultato.

Le distinzioni, sottili ma imbarazzanti, di Carpi diventano addirittura sistema critico per Fellini. Per Fellini, i fatti sono talmente svalorizzati e liricizzati da perdere qualsiasi fondamento realistico per acquistare una funzione puramente allegorica. « Il suo modo di arrivare a Dio — poichè in questo Carpi riconosce la tematica fissa del regista — consiste in un processo di negazione che rende il suo cattolicesimo decadente e antiquato. Ma questo non impedisce a Fellini di giungere a dare sullo schermo cose artisticamente buone ... *Le notti di Cabiria* rappresentano a tutt'oggi il suo capolavoro... la natura del suo decadentismo, spietato e crudele rivela qui il suo aspetto equivoco ma anche artisticamente salutare del suo cattolicesimo che affonda nella bestemmia e si compiace di mescolare il sacro al profano... ». Anche qui, insomma, contenuti e forme vivono in assoluta indipendenza e un cattolicesimo — o, comunque, delle idealità dei contenuti — decadenti, antiquati ed equivoci giungono a fare dei film artisticamente salutari. Come e perchè questo sia possibile resta un mistero, nonostante talune intuitive e perfino geniali analisi del Carpi.

Con Federico Fellini si chiude la galleria dei protagonisti. Abbiamo esposto le valutazioni dell'autore evitando, per quanto possibile, di interferire nei suoi giudizi. Il lettore potrà farlo per suo conto. Dal canto no-

stro dobbiamo però notare come, a una impostazione generale e a un discorso sul neorealismo estremamente chiaro e armonico, non corrisponda una altrettanto organica e ragionata esposizione delle opere dei suoi maggiori uomini. Ciascuno è considerato per suo conto, analizzato di per sè, senza venir ricondotto a un comune denominatore artistico, sociale, storico o ideologico. Tale rifiuto è probabilmente da attribuirsi a un salutare timore nei confronti delle generalizzazioni marxiste; al metro marxista, però, Carpi non ha saputo finora sostituire un altro metro critico, cercando, per quanto possibile, di evitare i problemi generali e di fondo. Si salva dallo schematismo, e non è merito da poco, ma non giunge a svolgere un discorso unitario su autori, che essendo fra loro contemporanei, della medesima generazione e della medesima formazione, dovrebbero pur presumere una valutazione o almeno un punto di partenza unitario.

Per gli altri, gli esclusi dalle brevi monografie, Carpi dedica minor rilievo, siano questi Castellani o Blasetti, Germi o Lattuada, trascurando, anche nell'esposizione, un filone storico (*1860, Il brigante di Tacca di Lupo, Il mulino del Po*) al quale, secondo noi, il cinema italiano ha ancora molto da chiedere.

Il volume, in un lodevole sforzo di sottrarre il cinema italiano all'esclusivismo critico e ricondurlo a un rapporto film-pubblico dedica un capitolo agli incassi registrati dal primo dopoguerra ad oggi.

Una terza parte, poi, contiene dieci soggetti non realizzati, alcuni dei quali conosciuti, altri invece, inediti, almeno per le tipografie. Si tratta di *Le allegre ragazze del '24* di Antonioni, de *I gregari,* dello stesso Carpi e di Nelo Risi, *Un signore perbene* di Chiarini, *L'armata s'agapò* di Renzi, *I fidanzati* di Pratolini e Zeffirelli, *Il donatore di terre* di Rossellini, *Storia del mulo e del cannone* di Sonego, *Cercando storie* di Tellini, *Notizie sensazionali* di Zampa, Bernari e altri e di *L'uomo che vende un occhio* di Cesare Zavattini.

Soggetti buoni e cattivi, saldi e fragili; indicativi, comunque, della possibilità di svolgere e di ampliare una tematica che oggi il cinema italiano sembra aver chiuso in brevi e soffocanti dimensioni. Le maggiori riserve vanno al soggetto di Carpi e Risi. Per un motivo di opportunità, anzitutto: che il raccoglitore di un'antologia evita di porre sè stesso fra i prescelti; per un motivo di sostanza: che Carpi soggettista è tutto quello che Carpi saggista non è: è dogmatico e schematico, superficiale e programmatico, generico e sentenzioso. I personaggi di questo soggetto, questi gregari non sono certo le pascaliane canne che si muovono al minimo alitare del vento; sono degli stecchi infissi in un terreno arido e argilloso. E anche se il vento li sfiora, loro restano lì; senza vita e senza amore.

Il volume si conclude poi con una precisa e nutrita filmografia e con una breve bibliografia. Possiamo consigliarlo, senza troppe esitazioni, a studiosi, appassionati e perfino ai curiosi. Le tre categorie, essendo per un verso o per l'altro, provvedute, trarranno dal libro le cose utili e scarteranno le altre; rifiutando di accettare tutto per oro colato e accettando, infine, il volume per quello che è: un contributo imperfetto ma coraggioso e sincero alla storia del nostro cinema, uno sforzo, sregolato ma intelligente di trarre il nostro cinema dalle paludi critiche e riconsegnarlo, vitale e sincero e sen-

za paludamenti filologici e accademici all'attenzione di chi lo ama.

PAOLO DI VALMARANA

Cinema e storia

VITO PANDOLFI: « *Il cinema nella storia* ». Ed. Sansoni, Firenze, 1957.

Vito Pandolfi viene, da anni ormai, compiendo un suo itinerario, la cui coerenza è verificabile non soltanto nella sua attività di studioso, ma anche (fatto ben più raro!) in quella di regista teatrale, ribelle al richiamo delle mode e persuaso che un teatro o è nazionale o non è. Al centro dell'operosità di Pandolfi saggista è il disegno di un trittico, dedicato « alla funzione e al posto dello spettacolo nella civiltà del XX secolo ». Il primo denso volume di tale trilogia, « Spettacolo del secolo », destò a suo tempo notevole interesse. Ora il secondo volume, « Il cinema nella storia », sposta l'attenzione dello studioso dal teatro al cinema. Ma costante rimane la sua metodologia, la sua « poetica », direi. Pandolfi si è proposto di considerare i diversi momenti della parabola storica del cinema, come espressione di altrettanti momenti della storia dell'umanità contemporanea, di considerare, cioè, in quale misura e modo la società del novecento si è riflessa nel cinema, che cosa ad esso ha dato e che cosa da esso ha assorbito, fino a che punto il cinema ha interpretato o comunque rispecchiato le aspirazioni, i moti consci e subconsci, le evoluzioni e le involuzioni delle masse e dei popoli. Una storia sociologica del film, quindi? Sì, purché si tenga presente che il sociologismo di Pandolfi è alieno dall'applicare schemi rigidi, a guisa di grimaldelli buoni per aprire tutte le porte. Del marxismo, per esempio, egli ha fatte proprie certe esigenze basilari, innestandovi i frutti di una ricerca in direzione psicanalitica. La definizione sopra accennata può essere quindi corretta in « storia psicosociologica ». Nelle pagine del volume di Pandolfi trovano infatti eco non soltanto i volti e le strutture della società, ma anche i fanatismi, i miti che agiscono nelle zone più buie della coscienza individuale e collettiva. Qualche esempio: « Von Stroheim vorrebbe identificare l'istinto di aggressività, al modo di de Sade, in costanti che hanno una natura etica, ideale, in costanti che si esplicano positivamente, attraverso costruttive opere dell'uomo, secondo la ben nota trasposizione (*transfert*). Perché i suoi personaggi dirigono invece l'istinto verso fini così abbietti? Perché abbietta è la società in cui agiscono... ». Oppure: « Il complesso del padre — il padre tirannico e spietato della tradizione biblica e puritana — aveva oppresso la Germania guglielmina e l'aveva condotta agli orrori della guerra, ora l'angelo azzurro (Marlene Dietrich) attraverso il professor Unrat riduce l'idolo in frantumi... ». Naturalmente qualche volta interpretazioni del genere possono anche non trovare consenzienti, possono rappresentare un solo aspetto di una realtà ambivalente o polivalente, possono denunciare la loro natura di ragionamento *a posteriori*. Ma in ogni caso la pagina di Pandolfi risulta ricca e vitale per la problematicità, per l'ampiezza intima di un discorso, che tende ad allargarsi in cerchi concentrici, coinvolgendo fattori della più varia indole. E' difficile scegliere capitoli da indicare alla particolare attenzione del lettore, poiché il libro reca per intero l'impronta della meditazione; penso tuttavia, per esempio, alle pagine rivelatrici sulla fine di quel mondo che si

chiamò Mitteleuropa, un mondo cui la formazione e l'attività di Pandolfi sono sempre state particolarmente vicine e legate.

Piuttosto, se dovessi muovere un rilievo a quest'opera insolita nella nostra bibliografia cinematografica (dove non esiste, tutto sommato, un Kracauer), mi riferirei alla sua struttura, che in qualche modo risente della circostanza che il libro è nato pezzo per pezzo, attraverso l'esercizio dell'attività saggistica sui periodici. Il disegno non risulta così del tutto chiaro e lineare, si avverte qua e là qualche sbalzo, qualche vuoto, le tracce di una preesistente struttura per monografie non del tutto « riempita » da apporti successivi. Senza questa avvertenza riuscirebbe difficile comprendere il perché di certi passaggi un po' bruschi, di certi ritorni indietro, il perché di una trattazione un po' spiccia dei miti espressionistici o addirittura del silenzio sull'Italia giolittiana e dannunziana, l'Italia dei « colossi » sulla romanità e dei languori floreali delle grandi posatrici.

Qua e là integrato e ridimensionato, questo « Il cinema nella storia » potrà veramente essere una storia del cinema di tipo, per il nostro Paese, nuovo. Ma anche così rimane una delle opere più ricche di umori e di scoperte che abbia offerto la recente bibliografia relativa al cinema.

GIULIO CESARE CASTELLO

Un'attrice e tre registi

ORESTE DEL BUONO: « *Billy Wilder* ». Ed. Guanda, Parma, 1958.

FABIO CARPI: « *Michelangelo Antonioni* ». Ed. Guanda, Parma, 1958.

GUIDO BEZZOLA: « *Anna Magnani* ». Ed. Guanda, Parma, 1958.

TULLIO KEZICH: « *John Ford* ». Ed. Guanda, Parma, 1958.

La « Piccola Biblioteca del Cinema » diretta da Guido Aristarco per l'editore Guanda si è arricchita di altri quattro volumetti (complessivamente ne sono usciti, a tutt'oggi, undici), tre dei quali dedicati a figure di registi ed il quarto ad una figura di attrice (tale è la proporzione grosso modo mantenuta dalla collana nel suo insieme: tre attori e otto registi, di cui uno anche attore). La veste (gradevole) e la struttura dei volumetti sono quelle consuete: dopo il saggio critico, una nota biografica (quando la biografia non è del tutto assorbita nel saggio), una filmografia completa, una scelta di fotografie. Alle origini nei volumetti si trovava anche una bibliografia, cui è stato un peccato rinunziare.

Dei quattro libriccini, uno — quello di Oreste del Buono dedicato a Billy Wilder — ha un difetto capitale: è vecchio, superato. E' stato evidentemente scritto un paio d'anni fa, e non si capisce proprio perché si sia creduto possibile pubblicarlo senza alcun aggiornamento. Basti pensare che, dopo la stesura del saggio in questione, il regista ha licenziato altri tre film: *L'aquila solitaria, Arianna* e *Testimone d'accusa*. Lasciamo pur stare quest'ultimo, che poco ha aggiunto a quanto sapevamo di Wilder, del suo scaltro mestiere, della sua *souplesse* nella direzione degli attori; ma *Arianna* è un film-chiave per afferrare fino in fondo il rapporto che lega il Wilder « minore » al suo maestro Lubitsch (un rapporto del quale il Del Buono si è disinteressato, e ha fatto male); e sopra tutto *L'aquila solitaria* è quasi un capolavoro, è un'opera memorabile in sé e per sé e che segna una data fondamentale nel *curriculum* del suo autore, passato in tale occasione da una rappresentazione corrosiva della vita statunitense (*Via-*

le del tramonto, L'asso nella manica, etc.) alla profumata ricostruzione della « gesta » compiuta da una figura emblematica della moderna civiltà americana della macchina. Letto oggi, il *Billy Wilder* è quindi un libro non diciamo inutile, ma, ripetiamo, superato. A parte il fatto che esso risente dell'esser stato scritto da un uomo di lettere e non di cinema: si veda l'insistenza sui (peraltro interessanti) paralleli Wilden-Cain, Wilder-Jackson.

Assai più proficuo è il contributo critico recato da Fabio Carpi, con il suo *Michelangelo Antonioni,* che rappresenta come uno sviluppo (relativo) dell'analogo capitolo dedicato al regista di *Cronaca di un amore* nel recente volume *Cinema italiano nel dopoguerra*. Come abbiamo già avuto occasione di osservare a proposito di tale volume, il Carpi non nasconde la sua simpatia per Antonioni, regista che gli è evidentemente congeniale, così che il suo discorso critico, peraltro sorvegliato, tende ad una certa sopravvalutazione. Ma il cammino di Antonioni verso un equivalente cinematografico del romanzo moderno è dal Carpi illuminato con finezza.

Diverse annotazioni giudiziose è dato trovare anche nel saggio che Guido Bezzola ha dedicato ad Anna Magnani (si vedano le acute pagine dedicate a *Bellissima,* a *La carrozza d'oro*), sul filo di un diligente discorso cronologico, che ha solo il torto di trascurare non dico tanto certi film di secondo piano quanto i parchi ma autorevoli *exploits* teatrali dell'attrice, che per esempio Orazio Costa considera (o almeno considerava) la maggiore interprete di prosa esistente in Italia.

Dei quattro volumetti, il più ampio, il più sostanzioso, il più approfondito è quello che Tullio Kezich ha dedicato ad un regista a lui particolarmente caro: il patriarca John Ford, la cui figura viene in queste pagine analizzata in tutte le sue (a volte sconcertanti, quasi contraddittorie) componenti. Quello di Kezich è veramente un ritratto a tutto tondo, pittoresco e saporito quanto si conviene alla personalità di questo americano « sudista » d'Irlanda, un ritratto tanto ben scritto quanto ben informato, steso secondo un criterio ragionatamente personale, che proficuamente (in questo caso) prescinde da una aderenza alla cronologia, procedendo per linee maestre, per temi-base, a costo di trascurare qualche opera pur significante (*La pattuglia sperduta,* per esempio), la quale non entrava nel discorso così com'era impostato.

G. C. CASTELLO

Il film come arte

RUDOLF ARNHEIM: « *Film as art* ». Ed. University of California Press, 1957.

Il noto studioso tedesco ha raccolto in questo volume quattro saggi scritti fra il 1933 ed il 1938, oltre ad un abbondante estratto del suo libro forse più celebre, quel *Film als Kunst* che scritto in Germania poco dopo l'avvento di Hitler venne tradotto e pubblicato a Londra nel 1933.

Esso è ancor oggi letto e consultato dagli specialisti di tutto il mondo, soprattutto per la parte in cui vengono classificati e studiati i mezzi tecnici dell'espressione cinematografica. In « Film als Kunst » l'A. esponeva la propria teoria circa l'« artisticità » derivata al mezzo espressivo cinematografico dalle sue limitazioni rispetto alla realtà: cioè la mancanza di suono, di colore e della terza dimensione, per cui l'uomo dietro la macchina da

presa non si limita a riprodurre la realtà ma compie un atto creativo. (Si veda, a pag. 67, l'efficace analisi della potenza estetica del primo piano cinematografico rispetto al modello in carne ed ossa, paragonabile al ritratto di un grande pittore rispetto al modello originale). Una teoria di questo genere porta alla logica conseguenza che, secondo l'A., il progresso tecnico nel campo del suono, del colore e della terza dimensione ha fatto regredire le possibilità artistiche del film. Tuttavia nell'ultimo saggio (« Un nuovo Laocoonte », scritto per « Bianco e Nero » nel 1938) anche il film sonoro viene più benevolmente esaminato, mentre vengono sollevati vari interrogativi di ordine critico-estetico che ancor oggi attendono una risposta: ad esempio, quelli sul rapporto film sonoro-teatro.

Nella prefazione, dei primi mesi del 1957, l'A. ricorda la propria collaborazione con gli studiosi italiani del cinema, con queste parole: « In quegli anni intorno al '30, i giovani studiosi italiani che oggi sono i registi e gli sceneggiatori di molti degli ammirati film neo-realistici erano andicappati dal fascismo. Essi trovarono uno sfogo nell'analizzare i classici dell'arte cinematografica ed i testi della teoria cinematografica con la fanatica devozione di novizi di un monastero medioevale. Le loro qualità di immaginazione ed acuta osservazione difficilmente avrebbero condotto a così fruttuosi risultati, se non fosse stato per l'erudizione ed il senso estetico acquistati in quegli anni ».

D. L.

Romanzo e film

GEORGE BLUESTONE: «*Novels into film*». Ed. The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1957.

Un corretto metodo critico ed una minuziosa indagine svolta in America ed in Europa mediante contatti diretti con gli scrittori, i registi ed i produttori più qualificati, sono le caratteristiche di questo esauriente studio sul processo di adattamento del romanzo in film.

Nella prima parte si esaminano le qualità peculiari ed i limiti delle due forme di espressione, letteraria e cinematografica, rilevandone gli aspetti divergenti ma anche quelli convergenti. Come sintesi dimostrativa della convergenza si può citare la comune intenzione casualmente espressa da un grande regista, D. W. Griffith, e da un grande narratore, J. Conrad; Griffith dichiarò nel 1913: « Il risultato che mi sono proposto è soprattutto quello di farvi *vedere* ». Sedici anni prima, Conrad aveva scritto nella prefazione al « Negro del Narciso »: « Il risultato che mi sono proposto è quello di farvi udire, sentire e soprattutto *vedere* con la potenza della parola scritta ». Si tratta quindi, in definitiva, della differenza fra visione mentale (rapporto autore-lettore) e visione concreta (rapporto regista-spettatore). Da questa fondamentale differenza discendono, secondo l'A., i criteri che devono regolare la metamorfosi di un romanzo in un film, con un inevitabile impoverimento (soprattutto per quanto riguarda il « tempo » psicologico) ma anche con possibilità di arricchimento (per quanto riguarda lo « spazio » psicologico).

Nella seconda parte del libro l'A. analizza minutamente, sulla base del romanzo, delle varie fasi della sceneggiatura e del film, sei processi di trasformazione, e precisamente quelli del *Traditore* (romanzo di Liam O'Flaherty, film di John Ford), *Cime tempestose* (Emily Bronte, William

Wyler), *Orgoglio e Pregiudizio* (Jane Austen, R. Z. Leonard — considerato un modello del genere anche per l'intervento di Aldous Huxley nella sceneggiatura), *Alba fatale* (The Ox-Bow Incident, W. Van Tilburg Clark, William Wellman), *Furore* (J. Steinbeck, J. Ford), *Madame Bovary* (Flaubert, V. Minelli, considerato fra i più difettosi). Il libro è corredato da una ampia bibliografia sull'argomento.

D. L.

Cinema come industria

PETER BACHLIN: « *Il cinema come industria* ». Ed. Feltrinelli, Milano, 1958.

In un paese, come il nostro, dove l'editoria cinematografica nel dopoguerra ha avuto uno sviluppo notevole, inspiegabilmente non si era mai sentita la necessità di tradurre il libro di Peter Bächlin: « Der Film als Ware ». In un certo senso è bene si sia arrivati a questo solo nel 1958. Negli anni della nostra floridezza cinematografica, le parole di Bächlin sarebbero passate come « storie » di un tempo, oggi invece sono monito per il presente e per il futuro.

« Der Film als Ware » si arresta al 1945, anno in cui l'autore lo pubblicò a Basilea, traendolo dalla sua tesi di laurea. Il libro quindi è lontano da quello che è stato lo sviluppo del neorealismo, dalla sua influenza su altre cinematografie e dall'apparire sul mercato cinematografico di paesi prima completamente estranei, se non inesistenti, come industria. Secondo Bächlin l'Italia non è mai stata presente nella lotta per la supremazia mercantile cinematografica, anzi è sempre stata terra di conquista. Forse il periodo aureo del nostro cinema muto è tutto un mito? Sembrerebbe di sì, tanto che Libero Solaroli, che del libro ha curato l'edizione italiana, ha dovuto ricorrere a delle interpolazioni per inserire l'Italia tra le pagine del libro. Bächlin si dimostra un profondo conoscitore della materia e purtroppo noi non possiamo opporgli nulla, contro quella che potrebbe essere considerata una mancanza nei riguardi del nostro cinema muto. In tal caso non resterebbe che intraprendere la strada indicata dal Solaroli (pag. 186 del volume): ricerche presso la Siae, in quanto questa Società ha curato gli incassi erariali per conto dello Stato sin dal 1925, mentre essa ha cominciato a dare pubblicità sui dati raccolti a partire dal '36. Inoltre presso le cancellerie dei Tribunali delle città sedi di case di produzione si possono rintracciare i bilanci delle società cinematografiche, cosa che forse ci farebbe risalire al 1905, data di inizio del primo stabilimento italiano di produzione cinematografica.

Il libro si divide in tre parti fondamentali: Storia economica del film dal 1896 al 1945, con un capitolo del Solaroli per il periodo '45-56. Analisi teorica del film come prodotto industriale e come valore di scambio. Profilo di storia economica del cinema italiano a cura di Libero Solaroli. La prima parte è di enorme interesse: anche chi si occupa attivamente di cinema troverà in essa cose che non conosceva e soprattutto potrà legare i suoi disparati ricordi eliminando zone buie, rendendosi conto della genesi di fatti noti appunto come ricordi soltanto.

La seconda parte, quella più scolastica, risente del tono originario, e cioè quello degli studi universitari. E' una materia che riuscirà a molti ostica e forse pedante perché Bächlin non brilla certo come scrittore. Tut-

tavia, mai prima di lui il film come merce aveva avuto una trattazione particolareggiata e idonea allo sviluppo di successivi studi in materia.

La terza parte, oltre ad una tavola cronologica dei fatti economici salienti del nostro cinema, porta alcune considerazioni a mo' di conclusione del traduttore. Le sue attenzioni sono particolarmente rivolte alle speculazioni del capitalismo come pompa assorbente del denaro dello Stato, agli accordi Anica-Mpea (che ripetono, secondo l'autore, a grandi linee gli accordi Ciano-Hays sull'importazione di film americani durante il periodo fascista). Motivi questi che illuminano sulla costante precarietà dell'industria cinematografica italiana.

L'inserimento di Libero Solaroli nel testo di Bächlin è tale da rendere necessaria la separazione del pensiero dei due « autori »: è chiaro che Solaroli va oltre il Bächlin, spintovi dal desiderio di continuare la sua opera per amor di polemica. Bächlin analizza la struttura politico-economica delle cinematografie francese, tedesca e statunitense, rivolgendo le sue maggiori critiche a quest'ultima perché è la sola rimasta a dominare il mercato cinematografico. Coerente con le moderne teorie, Bächlin non disgiunge l'economia dall'etica e definisce la sua posizione con le seguenti parole: « Gli americani sono riusciti a conferire alla maggioranza dei loro film un carattere che sembra rispondere ai bisogni di larghi strati di popolazione. Questo scopo è stato raggiunto tenendo conto esclusivamente del bisogno di distrazione delle masse e trascurando il più possibile ciò che frantumerebbe la concordanza dei bisogni dei consumatori, cioè i problemi d'ordine sociale, politico, religioso e tutto ciò che è attuale » (pag. 147).

Solaroli polemizza con il liberismo economico italiano, al di là quindi del pensiero e delle intenzioni del Bächlin. Solaroli ha delle parole severe per la politica cinematografica italiana, ma non dice quale dovrebbe essere la soluzione. Sarà bene precisare che l'economia italiana è apparentemente liberista ma realmente « monopolistica ». Il « monopolio » cinematografico, che ha il respiro e il colore di un mercato rionale, gioca su equivoci termini di domanda e offerta: offre, in realtà, coercitivamente il prodotto americano, asserendo di esaudire la domanda del pubblico. Ma il pubblico è stato abituato ad accettare per cui oggi la sua domanda è considerata dagli economisti « anelastica » se non proprio « insensibile », come dicono gli americani. Classico ormai per l'Italia l'esempio del 1938: allorché per le restrizioni valutarie stabilite dal governo fascista venne estremamente limitata l'importazione di film americani, dando invece il via all'importazione tedesca ed ungherese, le frequenze anziché diminuire crebbero e la produzione italiana si raddoppiò senza che il pubblico rinunciasse al cinema; nonostante il diverso livello commerciale tra la produzione americana e quella europea.

GIORGIO TRENTIN

Industria del cinema

LIBERO BIZZARRI - LIBERO SOLAROLI: « *L'industria cinematografica italiana* ». Ed. Parenti, Milano, 1958.

In Italia, mentre abbondano la letteratura e la saggistica di carattere estetico e informativo sul cinema, come complesso fatto culturale, difettano del tutto invece i saggi e gli studi sul cinema, come fatto industriale. Intendiamoci: con ciò non si vuol dire che da parte dei produttori e dei

loro rappresentanti non si parli di industria cinematografica. Tutt'altro: ne abbiamo piene le orecchie! Ma a sentire certuni di loro parlare di tale e tanto problema ci viene istintivo di sorridere amaro perché assomigliano al turista che pretende di conoscere la lingua del paese visitato per avere menato a memoria cinque vocaboli utilitari. Difatti, è proprio in forza del loro avventuroso praticismo industriale che il cinema italiano ormai da tempo moltiplica sempre più e sempre peggio film mediocri e stupidi a danno dei film dignitosi e di qualità, il cui numero, anno per anno, diventa contabile sulle dita della mano.

Sono mancati invece, dalle origini del cinema italiano fino ad oggi, studi e saggi sistematici ed organici sull'industria e sulla economia cinematografica. Da qui la novità assoluta del volume « L'industria cinematografica italiana » di Bizzarri e Solaroli. Lo schema del volume è lineare e ben ordinato: dalle premesse storiche si passa alla descrizione analitica delle strutture industriali, all'esame della situazione per decenni immutata del cinema fino agli accordi italo-americani, alle ricerche sulla domanda cinematografica, sui rapporti cinema e televisione e cinema e Stato. Si tratta, come si vede, di un contributo non solo nuovo ma anche di notevole impegno, se non altro perché i due autori, constatata l'assenza di materiale su cui contare, hanno dovuto raccogliere fatti e dati (fatica d'Ercole!), catalogarli scientificamente e interpretarli. Gli scopi e le ragioni di questa pubblicazione sono sinteticamente esposti nella premessa.

La conoscenza dei problemi e delle strutture industriali, della produzione cioè, dell'esercizio e del noleggio; la consapevolezza delle esigenze e delle specifiche caratteristiche dell'industria cinematografica, che non possono essere confuse con quelle di una qualsiasi altra industria di lamette o alberghiera; lo studio degli ostacoli e delle remore che un film incontra, lungo il cammino, dal momento della concezione a quello della realizzazione, sono elementi indispensabili a chiunque, produttore, funzionario o legislatore che sia, voglia affrontare, con coscienza e responsabilità, il fenomeno cinema.

Purtroppo non avviene così: dai più si preferisce l'improvvisazione e l'avventura alla meditazione e al calcolo responsabile del rischio. Gli autori ce lo dimostrano ampiamente attraverso numerosi fatti e vivaci argomentazioni. E il risultato pratico di tale andazzo, ci dicono Bizzarri e Solaroli, è lo sviluppo del film provinciale comico-sentimentale, di bassa fattura provinciale. Tale situazione, già di per sé rovinosa, si aggrava per l'importazione, quasi del tutto indiscriminata, dei film americani sul nostro mercato e per una impostazione quasi esclusivamente pseudo-commerciale delle coproduzioni. Oggi come oggi, osservano gli autori con la tristezza di militanti del cinema, da noi, assai spesso, non si raggiunge un livello sufficiente nemmeno su un piano artigianale. Secondo loro, però, e nonostante il pericolo della televisione, il cinema italiano non solo potrebbe continuare a vivere decorosamente ma anche vigorosamente, se si ponesse riparo da parte dello Stato e degli interessati ai più evidenti errori denunciati e messi a nudo dall'attuale congiuntura.

Questa conclusione di pratico ottimismo rivela, secondo noi, l'unico grave pregiudizio che non viene mai abbandonato nella interpretazione dei fatti. Conclusione sentimentale, forse,

più che illegittima è illogica per due studiosi che, sin dalle prime pagine, mettono a nudo la precarietà e l'inconsistenza dell'industria cinematografica. Un sistema che ha prodotto « un cinema senza industria » non può, non consente in forza di sola buona volontà e di taluni accorgimenti pratici e « integrati » di creare una industria del cinema. E' il sistema che non va e che occorre cambiare, se si vuole mettere sù un discreto ma valido programma di valorizzazione industriale. Infatti tale sistema poggia la sua giustificazione sulla inusitata interpretazione dello spettacolo cinematografico come passatempo voluttuario non sempre e del tutto raccomandabile. E mentre da una parte erge contro i rari e intelligenti produttori italiani un ostacolo fiscale implacabile, dall'altra dà loro una mano con particolari provvidenze previste dalla legge a favore del film nazionale. L'effetto pratico di tali provvidenze è quello di assistere non una industria ma di favorire l'avventura di chi per fare qualcosa nella vita, senza troppi rischi, organizza, con capitali altrui, filmetti e — in cambio — offre una sterile posizione di sudditanza.

Cosicché potremmo concludere che nella misura in cui l'assistenza statale di fatto modifica il rischio della produzione, nella stessa misura alimenta gruppi di avventura e di pressione e provoca conseguenze disgregative del cinema che si propone di sviluppare. Da questo sistema, se si vuole salvare il cinema italiano, occorre uscire. Vorremmo dire che per uscirne non c'è bisogno nemmeno di una legge ma solo di una chiara e concreta politica cinematografica. Basterebbe infatti garantire ai produttori, che lo volessero, di produrre liberamente in un regime fiscale che non sia di favore ma che non sia neppure di implacabile sfavore e abolire le particolari provvidenze economiche. Lo Stato continuerebbe ad imporre le sue regole etiche e civili al prodotto cinematografico, che viene a contatto del pubblico, attraverso le normali leggi e i competenti organi. Potrebbe inoltre con un'azione straordinaria, organizzata e a tendenza sistematica degli enti cinematografici di sua proprietà creare i servizi economici e le condizioni generali ed esteriori, nel loro insieme sufficienti alla creazione e allo sviluppo del film educativo, scientifico e professionale alla cui produzione potrebbero attendere i giovani quadri, ben preparati ma purtroppo disoccupati, del nostro cinema.

Un tale rimedio, secondo noi, permetterebbe il formarsi di produttori i quali abbiano piena coscienza della necessità di produrre bene; di produttori che impegnino la loro vita in produzioni qualitativamente valide e sappiano affrontare i rischi e le responsabilità umane, morali e civili della produzione cinematografica. Se poi si vuol continuare sulla vecchia strada si faccia pure, però sia chiaro che così facendo si corre inevitabilmente e permanentemente il pericolo del paternalismo, cioè di un intervento che, benché assai meno organizzato e sistematico, rassomiglia ad un intervento pianificatore autoritario che condiziona, di poco o di molto, poco importa, la libertà di produrre e d'inventare e con la libertà il cinema.

Il rilievo che abbiamo fatto non intacca affatto il valore e la validità del volume di Bizzarri e Solaroli. Dunque, ripetiamo che le loro prospettive riformistiche ci paiono più frutto di una posizione sentimentale, comprensibile se si pensa che sia il Bizzarri che il Solaroli sono due uomini pro-

fondamente impegnati in questo nostro cinema, che risultato di una conclusione legittima e logica delle loro promesse. E proprio in forza di questa convinzione ci auguriamo che i due autori vogliano generosamente contribuire con nuovi saggi e nuovi studi ad arricchire di apporti scientifici il settore economico-industriale, che rimane ancora il meno esplorato di tutti.

M. L.

Pubblicità al cinema

ATTILIO GIOVANNINI: « *Guida alla pubblicità cinematografica* ». Editrice L'Ufficio Moderno, Milano, 1957.

La pubblicità cinematografica è, per il pubblico, qualificato e non, quella tal cosa che riempie l'intervallo fra uno spettacolo e l'altro e provoca spesso, con la propria goffaggine, manifestazioni di impazienza e di intemperanza. Questo in linea generale. Ché, considerando le cose un po' meno alla spiccia, sarà facile richiamare alla memoria alcuni gradevoli (e purtroppo rari) esempi — *Ritmo e colore* (Colgate), *Il circo* (Chlorodont), ambedue realizzati da Paul Bianchi —, tali da dimostrare concretamente quella verità, d'altronde ovvia, in base alla quale anche la pubblicità potrebbe costituire un complemento al programma non soltanto ammissibile ma piacevole e forse preferibile al grigiore monotono della maggior parte dei cinegiornali o alla vuotaggine della maggior parte dei così detti documentari. Non c'è bisogno di ricordare che Robert Flaherty realizzò su commissione di svariate industrie alcune delle sue opere più pure, per riconoscere la legittimità e le possibilità del film pubblicitario.

Del resto, legittimità o non legittimità, il film pubblicitario esiste. E il rifiutarsi di accettarlo sarebbe una presa di posizione di sapore ferravilliano, priva di conseguenze, oltre tutto. La cosa più utile da farsi è cercare di renderlo migliore, cosa largamente possibile, dato il livello su cui si trova il film pubblicitario, oggi, in Italia (fatte, come si diceva, le debite eccezioni). E' evidente però che si tratta di un prodotto dal carattere assai particolare, per cui nullo agli effetti di un suo rinnovamento può essere l'intervento della critica e di limitata efficacia la reazione stessa del pubblico, indotto purtroppo a generalizzare dal dilagare quantitativo della pubblicità e dalla prevalenza tra essa di quella scadente (ma non è detto che il pubblico, che è meno stolido di quanto molti vogliano credere, non sappia, al momento giusto, individuare la trovata spiritosa in mezzo alle ridicole scenette e sermoncini in lode di « Olà » o della maionese Thomi oppure di quella margarina vegetale, che nel periodo attuale sta involontariamente assicurando istanti di schietta ilarità alle platee italiane). Crediamo piuttosto (fino ad un certo punto) all'opera di persuasione presso i committenti, che possono svolgere gli specialisti del ramo, agenti, realizzatori, tecnici. Non che sia facile creare una mentalità agile e moderna in chi non l'ha, tuttavia, lentamente, qualche ideuzza può farsi strada.

Io mi auguro, per esempio, che sul tavolo di ogni dirigente d'azienda giunga una copia di questa « Guida alla pubblicità cinematografica », che Attilio Giovannini ha compilato con una amorevole competenza. E' veramente una summa, una bibbia del-

l'argomento, vi è la prestoria e la storia, vi è la tecnica e la, diciamo, antropologia relativa all'argomento, esposte da un esperto del ramo, il quale è convinto di una verità meno diffusa di quel che dovrebbe: e cioè che la pubblicità più efficace è quella sorretta da maggior senso della misura, da maggior buon gusto.

Messo in chiaro che il volume del Giovannini merita la più larga diffusione nel settore specifico da cui è nato ed a cui è destinato, vorrei subito aggiungere che sarebbe ingiusto se esso non raggiungesse con una certa ampiezza anche il settore degli studi cinematografici. Perché, in un momento in cui la storiografia e la saggistica cinematografica si vanno orientando verso una proficua specializzazione, l'opera del Giovannini giunge in punto a colmare, diciamo così, una lacuna (relativa ad un mondo e ad un genere che gli esteti disdegnano), e nello stesso tempo ad integrare gli studi dedicati al cinema d'animazione (il cinema pubblicitario è in buona parte cinema di animazione). A raccomandare il sostanzioso volume agli studiosi possono valere, oltre i suoi succosi cenni storici, oltre le sue spesso gustose testimonianze di costume, oltre il suo valore di attualità, la ricchezza del suo materiale illustrativo, spesso a colori ed includente documenti « retrospettivi », e la sua appendice manualistica, di dati, che potrebbe essere utilmente rinforzabile, specie con l'aggiunta di una filmografia ragionata.

Naturalmente l'opera del Giovannini riguarda quasi esclusivamente l'aspetto italiano del fenomeno. Ma sarebbe augurabile che l'autore desse al suo libro un seguito, dedicato alla fioritura del film pubblicitario negli altri Paesi.

G. C. CASTELLO

Il film western

I. L. RIEUPEYROUT: « *Il western, ovvero il cinema americano per eccellenza* », Prefazione di André Bazin; appendice e traduzione di Franco Calderoni. Ed. Cappelli, Bologna, 1957.

La traduzione del volume del Rieupeyrout sul film western, già parzialmente noto anche da noi nell'originale francese, ripropone alcuni temi critici che ricorrono ad ogni apparizione di monografie e di saggi specificamente dedicati all'argomento. Intanto un tema generale, se cioè il punto di partenza — la conoscenza approfondita della materia — sia tale da giustificare l'assunzione di un impegno come questo, tutt'altro che leggero. Poi, punto più specifico e su cui le critiche agli studi già apparsi si sono soprattutto appuntate, se alla base del discorso ci sia un atteggiamento moderno, libero dalle restrizioni e dalle deformazioni mitologiche abbastanza frequenti fra gli studiosi di un genere di spettacolo cinematografico sviluppatosi a metà tra la cronaca e la leggenda.

A quest'ultimo proposito, la lettura chiarisce abbastanza francamente la bontà della linea seguita dal R.: facendo riferimento alla scarsa bibliografia già esistente, diciamo per intenderci che essa è assai più vicina a quella di un Kezich (« Il western maggiorenne ») che a quella, fortemente limitativa, di Chiattone e del suo superatissimo saggio. La delusione nasce però, in questo caso, dall'incompleto approfondimento della materia. Una monografia dedicata ad un preciso genere cinematografico non può evidentemente esaurirsi in un puro e semplice ampliamento di notizie e di dati critici reperibili in una buona storia generale del cinema: il lettore deve preliminarmente avere a disposizione gli elementi necessari a con-

sentirgli di inquadrare l'informazione propriamente cinematografica in un quadro culturale e storico preciso. Una necessità come questa è poi particolarmente avvertibile nel caso del film western, per il quale la definizione di film storico americano è ormai generalmente accettata. La precisione dell'informazione storica, accanto all'elaborazione e alla depurazione del rigoglioso materiale leggendario e folkloristico, era qui veramente indispensabile. Viceversa, è proprio qui che il R. ha limitato il suo studio.

Ci sono, come era giusto e indispensabile, alcuni capitoletti dedicati alla storia dell'ovest, al suo folklore musicale e alla letteratura che lo riguarda: ma tanto scarni da rasentare l'inutilità. Così si rischia soltanto di confondere maggiormente le idee. Le notizie sono poche, numerosi i personaggi e gli avvenimenti trascurati, tutto si limita alla ripetizione dei dati più generali e più noti. Insomma, chi cercasse — e a ragione — di conoscere il west prima che il western, avrebbe ben poco di che informarsi.

Questo è il difetto essenziale, sufficiente a giustificare un giudizio negativo; soprattutto tenendo conto che nelle intenzioni l'autore intendeva conseguire risultati esattamente opposti, voleva strettamente legare al film la leggenda e la cronaca del west. Le riserve, insomma, riguardano il primo dei temi cui si accennava inizialmente, la sufficienza dell'informazione. Bisognerebbe poi chiedere a R., naturalmente, se l'insufficienza sia veramente tale o non derivi piuttosto da una errata impostazione quantitativa del discorso. Il passivo del suo studio, comunque, non si chiude a questo punto. L'autore, manifestamente, non ha spinto l'esame della filmografia western fin dove sarebbe stato necessario. Gli interessano soltanto i classici del genere: a questi dedica una attenzione notevole, accompagnando al giudizio critico un proficuo discorso comparativo riferito ai precedenti culturali (ancora la cronaca, la leggenda, la musica) che li riguardano. Ma lo studioso e l'appassionato trovano in ciò unicamente un ampliamento di dati e di riferimenti che gli erano già ben noti, o che comunque avrebbe potuto agevolmente reperire. La ricerca e l'esame degli esempi meno conosciuti di questo genere fiorentissimo restano praticamente trascurati, e non è detto affatto che essi non avrebbero potuto aprire la strada a qualche scoperta abbastanza interessante: comunque sarebbero stati assai utili per dare consistenza al tentativo di stabilire un parallelo tra le fonti e lo spettacolo cinematografico.

Resta valida, come si è accennato, la prospettiva moderna in cui è visto lo svilupparsi del western: oltre, naturalmente, all'importanza che va riconosciuta al lavoro del R. di per se stesso — indipendentemente dai risultati conseguiti — in quanto apporto ad una bibliografia scarsissima, in quanto sollecitazione ad una elaborazione più esauriente, per la quale le indicazioni in esso contenute sono piuttosto importanti. Diciamo prospettiva moderna perchè R. rifiuta, oltre alle assurde limitazioni tematiche che, ad esempio, Chiattone riteneva essenziali nel suo saggio (il western autentico finiva per diventare, a seguire le argomentazioni di quello scrittore, una specie di « genere nel genere »), di lasciarsi prendere al laccio della mitologia. R. non sta insomma al facile, magari entusiasmante cliché del « cow boy sul cavallo bianco », ma si impone il rispetto della cultura, e quindi della storia, della tradizione e, al vertice, dell'uomo, nei confronti degli stereotipi manichini in cui una

acritica consuetudine assai spesso cristallizza gli eroi dell'ovest e le circostanze delle loro vicende.

Al testo francese, l'edizione italiana aggiunge una appendice di Franco Calderoni destinata ad integrare l'esame dell'autore, che si arresta all'anno 1952. L'appendice è soddisfacente sul piano dell'informazione, ma certe argomentazioni critiche (ad esempio il disconoscimento sotto l'aspetto tematico di *Shane* di Stevens e dei film che ne sono derivati) ci sembra comportino il rischio di reintrodurre delle discutibili discriminazioni a priori, che fanno il paio con quelle che a suo tempo pose il Chiattone. Inoltre, Calderoni è stato di manica un po' troppo larga nel far credito e nel rilasciare patenti di nobiltà a film e registi decisamente mediocri, magari soltanto perchè in alcune opere era possibile trovare qualche riferimento a precisi avvenimenti storici. Se è evidente, infatti, l'importanza del rispetto della verità storica e ambientale, è del pari chiaro che non è soltanto nella constatazione della sua presenza che il giudizio critico può considerarsi esaurito.

GIUSEPPE SIBILLA

Cinema e narrativa

NORMAN MAILER: « *Il parco dei cervi* ». Ed. Garzanti, Milano, 1957.

Ogni anno arrivano dal Nord America due o tre romanzi, che offrono rivelazioni sul comportamento snaturato degli « arrivati » e sui sogni infruttuosi degli spostati, richiamati dalle luci di Hollywood. L'ultimo è: « Il parco dei cervi » (« The Deer Park ») di Norman Mailer, che descrive gli *svaghi* di attori, produttori, registi e giornalisti pettegoli a Desert d'Or, una cittadina nella « zona desertica dei cactus della California meridionale », resa dai suoi ospiti simile al malfamato « parco dei cervi » di Luigi XV. Qui, dopo che le foto pubblicitarie li hanno ripresi in ingenui atteggiamenti, gli idoli di milioni di fans si scatenano, abbandonandosi agli istinti più discutibili. Osservatore implacabile delle gesta di questi « belli e dannati », attraverso il personaggio di Sergius O'Shaugnessy, è Norman Mailer.

Con « Il parco dei cervi », lo scrittore ribadisce la sua posizione, confermando la sua appartenenza a quella tendenza dell'ultima narrativa di lingua inglese, che si finge indifferente alle brucianti cose presentate. Pare che l'esigenza di una polemica morale e sociale, caratteristica degli intellettuali del « New Deal », si sia assopita. Ma a stare attenti, sotto la cenere, qualcosa brucia e si concretizza in pagine violente, aspre, purtroppo limitate di numero rispetto ad altre, che scandagliano gli eccessi e le anomalie del sesso. Già in « Il nudo e il morto », che è un romanzo assai ben calibrato, Mailer inseriva tra capitoli sfrenati alcune punte di critica contro la tragedia della guerra, combattuta oscuramente su un'isola del Pacifico. Ora, mentre continua a richiamare i lettori più facili, drogando astutamente gli ingredienti romanzeschi, non rinchiude il suo demone, e finisce per descrivere un quadro scontento e deludente dei divi, illustrati dalle riviste patinate. Un mondo da compiangere, più che da invidiare.

Sergius è, inizialmente, uno dei tanti « patiti ». Quando, dopo una forte vincita alle carte, si reca a Desert d'Or, ha ancora nelle orecchie i fischi ammirativi per la « stella » Lulu Meyers (un tipino fisicamente alla

Marilyn Monroe) e, davanti agli occhi, le descrizioni esaltanti dei giornali popolari. Ma non è per nulla pago; « eroe di guerra », disgustato dalle bombe al napalm tante volte gettate senza rimorso alcuno, è uscito da poco da una malattia nervosa. Adesso vuole incominciare a prendere la vita per il verso migliore, imparare a comprendere la gente e a valutare i fatti, raccogliere argomenti e impressioni da utilizzare in un futuro romanzo. Girando per i bar di Desert d'Or, entra nella cerchia degli amici di Dorotea, che lo introduce nell'ambiente degli hollywoodiani, coi quali è ancora in buoni rapporti, anche se ha smesso di pubblicizzarli nella sua rubrica di pettegolezzi, incorniciata dalla bandiera dell'Unione. Diventa il trastullo di Lulu Meyers, che gli dedica gli spiccioli di tempo non consumati a mettersi in mostra. (Lulu è il prototipo della diva, schizzata con note che sono indicative di un costume: « Dichiarava magari a un estraneo che sarebbe diventata la più grande artista del mondo. Una volta, mentre parlava con un regista, per poco non scoppiò in lacrime perchè la Supreme non le affidava mai una parte in un film serio. "Mi rovinano", si lamentò. "Il pubblico non vuole fascino, vuole recitazione. Accetterei anche la più piccola particina se si trattasse di qualcosa di veramente serio". Ciononostante litigò per tre giorni di fila, e non saprei dire per quante ore al telefono, perché Munshin, il produttore del suo prossimo film, non voleva dare maggiore sviluppo alla sua parte. La pubblicità, dichiarava, era idiota, ma con il suo istinto per ciò che si addiceva a una adolescente, faceva qualcosa di più che collaborare con i fotografi. Le idee migliori partivano sempre da Lulu »).

A causa dell'*idillio* tra Lulu e Sergius, Herman Teppis, il grosso *tycoon,* che gioca con la vita delle sue « stelle », impostando i matrimoni più assurdi pur di guadagnare quattrini con gli incassi, si interessa del giovane. Ha sentito che è stato allevato in un orfanatrofio, che ha avuto decorazioni in guerra, e tante altre cose « buone da vendere »: per questo vuole lanciarlo sullo schermo, facendolo recitare nella storia della sua vita. Naturalmente, tradendo il senso delle esperienze, edulcorando i sentimenti, intricando gli effetti, perchè piacciano di più al pubblico. « La realtà? », si chiede parlando degli spettatori. « Noi gliela diamo la realtà. Il realismo. Ma solo perchè un tizio, in un film italiano, vomita dappertutto, e la cosa piace in una sala d'avanguardia dove non c'è neppure l'aria condizionata, dovremmo far vedere al pubblico gente che vomita », o soffre in un modo meno naturalistico? No: bisogna sfruttare le disgrazie accadute, trasformandole in merce allettante.

Di ciò si occuperà Collie Munshin — una specie di Sammy Glick del romanzo di Budd Schulberg, « Dove corri Sammy? » — che si piega ad ogni mezzo pur di convincere le « vittime ». Riesce, perfino, a valorizzare, sfruttandolo, il poco onesto che brilla tra il falso orpello, per conquistare nuovi assi da nascondere nella manica. Ecco come Munshin cerca di convincere Sergius a interpretare il film sulla sua vita: « So quello che pensate dell'industria cinematografica », dice. « La giudicate falsa, non vi piacciono i film che produce, le menzogne che fa bere al pubblico. Volete sapere una cosa? Ha disgustato anche me. Non passa giorno, si può dire, senza ch'io mi senta disgustato fino al punto di rottura. Disgusta chiunque vi lavora e vuole contribuire a qualche cosa di serio, di impor-

tante, di progressista ». Sarebbero parole accettabili, se provocassero una qualche rivolta, una volontà di mutare, anche lentamente, le situazioni. Ma Sergius sa che rimangono intenzioni frustate dai fatti, che non si specchiano nella vita di Eitel, il regista rovinato dai cattivi film. E rifiuta, rimanendo spettatore nel « parco dei cervi ».

Nelle intenzioni di Mailer, Eitel dovrebbe dimostrare come, ad Hollywood, si rovina un uomo d'ingegno; gli appunti che utilizza, pur raggiungendo efficacemente lo scopo didascalico, sono lontani dall'organizzare un personaggio, di vitalità non esteriore. Eitel, all'inizio di carriera, non voleva diventare un regista capace solamente di divertire. Aveva creato alcune opere realistiche, che illustravano aspetti sconcertanti d'America, richieste dalle associazioni universitarie, dai musei e dai circoli del cinema; aveva partecipato in buona fede a comitati culturali; aveva contribuito alla battaglia delle idee oneste, con un lavoro che si sistemava nella migliore tradizione democratica americana. Poi, dato che i suoi film non avevano reso finanziariamente, per guadagnare credito, aveva allestito spettacoli divertenti. Chi cavalca la tigre, non può scendere, insegna saggiamente un proverbio, pena la fine: Eitel che non l'aveva ascoltato, lentamente, si era guastato, rinnegando i suoi primi passi, salvandosi nell'abilità tecnica.

« I suoi film erano di cassetta e lui, come regista, percepiva lo stipendio più elevato dello studio, poichè godeva fama di riuscire a ottenere una recitazione quasi superlativa da attrici quasi prive di talento. Ma il suo stile era mutato. Poichè i film che veniva incoraggiato a non girare erano innumerevoli, scelse soggetti intricati, con personaggi bizzarri, finchè si creò un genere: il "tocco Eitel" garantiva una serie di delitti esotici, perchè il pubblico è composto di necrofili sentimentali ». All'involuzione nella carriera si affiancò il disordine nella vita, con divorzi e matrimoni, che finirono per rovinare completamente Eitel, spingendolo a trascurare il lavoro, a coltivare esclusivamente l'orgoglio, a tenere un contegno sprezzante verso la commissione d'inchiesta per le attività antiamericane. E ciò non per difendere ideali, in cui crede (anzi li considera cose inutili, appartenenti a un periodo confuso della sua esistenza), ma perchè un *big man* non si umilia in pubblico. Così, la sua posizione è travisata: lo considerano un uomo di sinistra, gli annullano il contratto, il fisco lo perseguita. Sembrerebbe la fine. Ma la sferzata potrebbe, però, obbligarlo a riconquistare fiducia in un lavoro che vale, a scrivere una sceneggiatura concreta, a girare in Europa.

Hollywood, sebbene le metta al bando, non cede le personalità, che hanno i punti per rendere al box-office. Collie Munshin ha bisogno di cervelli in attività, perchè « pensa vagamente a un soggetto. Nulla di concreto. Solo il barlume di un'idea. Allora invita a pranzo uno scrittore disoccupato. Ascolta i suggerimenti dello scrittore e parlano insieme della cosa. Il giorno dopo invita a pranzo un altro scrittore a spasso. Dopo aver parlato con una mezza dozzina di scrittori, ha il soggetto che voleva e allora si serve di uno dei giannizzeri che tiene chiusi in un buco per scriverlo. Fatto questo, può cedere il soggetto allo studio facendolo passare per suo ». Con Eitel, Collie usa la sua solita tattica, sospingendolo verso le soluzioni facili, obbligandolo a tradire il soggetto, a offuscare nuovamente gli stimoli di rivolta.

Il compromesso è sempre fonte di nuovi compromessi. Eitel conclude la sua « rivolta » a Hollywood umiliandosi — stavolta, sì — davanti alla commissione, ritrovando il credito dell'industria, girando *Santi e amanti* (titolo estremamente eloquente). L'avventura si conclude nel modo « migliore »: solo chi non si è lasciato corrompere completamente dal « parco dei cervi », rimanendo coerente alla personale vocazione, si salva. E Sergius insomincia a raccontare la storia dei dannati di Desert d'Or.

La linea, qui presentata, non è sviluppata gradualmente, pagina dopo pagina. Sbuca fuori da un intrico d'altre, assai più scadenti, dedicate alle voglie e alle aggressioni dell'amore sessuale. Qualunque cosa pensino, le figure di Mailer finiscono per graduare le parole e i pensieri sull'impeto di cupidigia e di sfrenato livore che spinge due esseri l'uno nelle braccia dell'altro, rifiutando fin dal principio ogni intesa spirituale. « Il parco dei cervi » si serve di una materia, che Mailer avrebbe ogni ragione di trattare, visto che il suo scopo non è di indorare il vizio ma di pesarlo per quello che è, se non rimanesse, troppo sovente, invischiato nel procedimento provocato. Al modo dei cronisti di « Confidential », che speculano sugli scandali, egli non oppone idee al mondo descritto. Nelle ultime pagine, è vero, non manca una impennata. Il giudizio, tuttavia, è a mala pena sfiorato, perchè lo « scrivere freddo », se è utile sul piano giornalistico, non va oltre la registrazione sociologica, nel romanzo. Ed è già molto che essa sia veridica, che dimostri quanto sinistri siano alcuni aspetti di Hollywood.

FRANCESCO BOLZONI

Schede

FILIPPO SACCHI: « *Al cinema col lapis* ». Arnoldo Mondadori ed., Milano, 1958.

Filippo Sacchi è stato fra i primissimi critici cinematografici italiani. Per lui e grazie a lui il cinema ha acquistato diritto di cittadinanza culturale sulle terze pagine dei giornali. La critica cinematografica italiana, dunque, e il cinema gli devono molto.

In questo volume di Mondadori sono raccolte alcune fra le critiche più recenti di Sacchi che segue ancor oggi, con immutato amore ed entusiasmo, e perfino con lodevole e mai ambigua severità, i film per un grande settimanale italiano. E' appunto questo amore per il cinema unito a una sottile e compiuta preparazione culturale e a un taglio giornalistico sempre vivo e piacevole che costituisce la base delle recensioni. In cui uomini e superuomini del cinema sono visti con occhio affettuoso e comprensivo, sempre legati al proprio tempo e alla realtà contemporanea. Non è il cinema astratto dei saggisti, questo, è invece il cinema di tutti i giorni, il cinema del sabato sera nelle mille e mille sale cinematografiche grandi e piccine sparse per tutta Italia. E' il cinema, insomma, che ha due protagonisti, l'uno è lo schermo, l'altro, seduto in platea, lo spettatore.

P. V.

ANDRE' BAZIN: « *Qu'est-ce que la cinéma? - I. Ontologie et language* ». Editions du Cerf, Parigi, 1958.

Negli ultimi mesi della sua vita — oltre a raccogliere materiale ed appunti per il suo *Renoir,* che è rimasto purtroppo non scritto — André Bazin scelse, riordinò, rivide (talvolta fondendone tra loro diversi) gli scritti accumulati nel corso della sua carriera. Tali scritti, originariamente apparsi in volumi collettivi e soprattutto in rivi-

ste e periodici, hanno così trovato sistemazione in quattro volumetti, rispettivamente dedicati ad « ontologia e linguaggio », al « cinema e le altre arti », al « cinema e la società » ed infine al « neorealismo ». Le bozze del primo volumetto, l'unico finora pubblicato, erano state licenziate dallo stesso autore, ed esso si è giunto — all'indomani della sua scomparsa — come una sorta di testamento estetico, così come un bellissimo saggio sulla funzione della critica, da poco apparso in « Cinema '58 », ha assunto significato di testamento morale.

Gli scritti qui raccolti sono nati, ripetiamo, in diversa sede e circostanza ed hanno quindi peso e caratteristiche pure diversi. Si va dalla semplice recensione ad elaborazioni concettuali complesse, come quelle che si trovano in due vasti e fondamentali saggi, i quali appartengono al Bazin più noto e più « tipico »: quelli cioè rispettivamenti dedicati all'« evoluzione del linguaggio cinematografico » ed a « William Wyler o il giansenista della regia ». Ma il fatto da sottolineare è che il « pezzo » più succinto ed occasionale non offre una minore ricchezza di idee: poichè il volumetto sta a dimostrare nella maniera più lampante la caratteristica e il dono di Bazin critico, consistenti nella facoltà di trascorrere naturalmente dal particolare all'universale, con un limpido e rigoroso procedimento induttivo, il quale gli consentiva di formulare proposizioni di rilevante importanza sul piano estetico generale partendo anche dal semplice spunto fornito dal « film del giorno ».

G. C. C.

FILIPPO M. DE SANCTIS (a cura di): « La tempesta *di Alberto Lattuada* ». Ed. Cappelli, Bologna, 1958.

Forse questo nuovo volume curato da De Sanctis è il migliore, il più completo ed esauriente, tra quanti ne sono finora apparsi nella collana « dal soggetto al film » diretta da Renzo Renzi. Il compilatore stavolta ha preso il suo compito molto sul serio ed anche più sul serio ha preso il film, per cui ha sentito il dovere di inquadrarlo entro la fioritura letteraria relativa alle « rivolte spontanee », di cui quella di Pugacev è un esempio. De Sanctis ha così riprodotto nel volume testi relativi alla rivolta di Spartaco e a quella di Matteo Gubec, alla rivolta di Masaniello e a quella d'Ungheria (oltre s'intende alla « Storia » puskiniana della rivolta di Pugacev che, è, insieme con il racconto « La figlia del capitano », una delle due fonti del film). Il testo della sceneggiatura è inoltre preceduto da capitoli sulla posizione del regista, sui rapporti tra Puskin e lo Zar, da altre pagine chiarificatrici su Pugacev e sul suo storico-poeta, da una filmografia puskiniana.

Una grazia di Dio forse sproporzionata all'entità ed alle caratteristiche del film, che probabilmente De Sanctis ha preso anche troppo sul serio (le rivolte spontanee c'entrano fino ad un certo punto: qui si tratta degli astuti calcoli commerciali del signor De Laurentiis, il quale fra l'altro, come lo stesso volume ci informa, rifiutò, reputandola di scarso interesse, una interessante proposta dei coproduttori jugoslavi, relativa ad un film sull'attentato di Sarajevo e lo scoppio della prima guerra mondiale). Ma De Sanctis — se ha preso sul serio il film — ha avuto (da buon giornalista, oltre che saggista versato in cinema e sociologia) il buon senso di non prendere troppo sul serio la gente che al film ha collaborato. E, seguendo da vicino la lavorazione, si è messo in condizioni di poter scrivere una cronaca del film ampia e colorita — come nessun altro volume della collana ci aveva

dato —, una cronaca zeppa di notizie e di ritrattini in punta di penna, schizzati con amabile e malizioso *désenchantement*.

G. C. C.

TINO RANIERI: « *Michelangelo Antonioni* ». Ed. Università degli studi di Trieste, 1958.

L'entrata a vele spiegate del cinema nelle polverose Università italiane è ancora lontana, malgrado i congressi, gli ordini del giorno e i generosi sforzi di una qualificata e battagliera minoranza. Ma in qualche Ateneo gli studenti lavorano con serietà: a Trieste, per esempio, dove sotto gli auspici del locale Centro Universitario Cinematografico è stato istituito un Istituto studentesco del cinema, il quale si è proposto di supplire in qualche modo alla mancanza di cattedre ed istituti ufficialmente riconosciuti. L'anno accademico 1957-58 ha così segnato l'inizio di una serie di corsi regolari di lezioni. La scelta del docente è stata felice ed anche agevole, in quanto a Trieste vive quello studioso provvedutissimo, lucido, acuto che è Tino Ranieri.

Per il suo primo corso, le dispense relative al quale costituiscono un denso fascicolo, Ranieri non ha voluto scegliere un argomento « storico » nel senso tradizionale della parola, ma un argomento vivo. Se c'è un regista problematico, infatti, questi è Michelangelo Antonioni. Ranieri si è accostato all'argomento pienamente, con una analisi serrata, la quale ha ben inquadrato il regista nel suo tempo e nel suo clima, per poi illuminarne la personalità con un ricco contributo di annotazioni personali, le quali non escludono un assiduo riscontro di opinioni critiche altrui. Il volumetto, il quale è completato da una filmografia ed una bibliografia, costituisce un esempio di come si possa compiere un solido lavoro scientifico anche partendo da una materia appartenente ancora alla cronaca.

G. C. C.

GIANNI RONDOLINO: « *Norman McLaren - 15 cortometraggi* ». Ed. C.U.C., Torino, 1959.

Questo fascicolo apre una serie di quaderni di documentazione cinematografica (« Centrofilm » è il titolo della collana), a cura del Centro Universitario Cinematografico di Torino, un organismo che — come quello di Trieste ed altri — va da tempo dando segni di vitalità. Si tratta di una serie di schede (dati, descrizione della opera, giudizio su di essa), relative a quindici cortometraggi di Norman McLaren. Le schede, assai diligentemente compilate, sono precedute da un breve saggio introduttivo e seguite da una biografia, da una filmografia e da una bibliografia. Il che è più che sufficiente per far catalogare il fascicolo tra le pubblicazioni utili.

G. C. C.

MARCELLO G. CAMPAGNOL: « *Riflessi del cinema nella psiche dello spettatore* ». Ed. Cenobio, Lugano, 1958.

Questo saggio concerne la funzione sociale del cinematografo, con particolare riferimento alla sua influenza sulla gioventù, che l'autore valuta nella misura più estensiva, soffermandosi ad analizzarne gli aspetti, i modi e le conseguenze. Quello che al Campagnol sta a cuore è sopra tutto la denuncia, oltre che di certi pericoli, di certe carenze. Carenza di una produzione la quale intenda la funzione del cinema alla maniera di un Grierson (un documentarismo *utile* all'uomo); carenza di una produzione concepita in funzione della gioventù e delle sue esigenze. Sull'opportunità di colmare

queste lacune non abbiamo difficoltà a trovarci d'accordo con l'autore, dal quale dissentiamo invece su altri punti, primo fra tutti l'atteggiamento nei confronti della nostra corrente neorealistica.

G. C. C.

PIERRE BILLARD: « *Vamps* ». Société d'Editions R.T.M., Levallois, 1959.

Questo ricco album è il primo volume di una nuova collana, « Cinéma, art du siècle », la quale è emanazione dell'esemplare rivista che si chiama « Cinéma '59 ». Abbiamo parlato di album, in quanto si tratta di un volume basato soprattutto sulle immagini. (Questo tipo di pubblicazione si addice ovviamente ad un'arte eminentemente visiva come il cinema: si pensi, per citare solo qualche volume recente, a « The Movies », panorama storico di Richard Griffith e Arthur Mayer; a « A Pictorial History of the Talkies » di Daniel Blum, altro panorama storico che ha fatto seguito all'analogo volume dello stesso autore dedicato al cinema muto; si pensi al dittico di Lo Duca, dedicato all'aspetto erotico del cinema e non soltanto di questo, « L'erotisme au cinéma » e « Technique de l'érotisme »; e via dicendo).

Compilatore del volume in parola è Pierre Billard, il dinamico direttore di « Cinéma '59 », il quale, come è facile arguire dal titolo, ha preferito scegliere un tema più circoscritto, proponendosi di illustrare un volto particolare della mitologia divistica, quello relativo alle *vamps*, alle « donne fatali ». Molte di queste immagini sono assai belle o indicative, e l'impaginazione curata dal Billard è tale da creare accostamenti, confronti, analogie e contrasti suggestivi: si pensi alle pagine dedicate alla serie di « Cleopatre » dello schermo e via dicendo. Ma la consultazione del volume diventa tanto più stimolante e l'intelligenza che ha presieduto all'impaginazione tanto più evidente, qualora non si trascuri di leggere il breve, saporito, vivissimo testo introduttivo e chiarificativo, firmato dallo stesso Billard. L'inclusione di un certo numero di immagini di trascurabile interesse e pregio e la presenza di qualche errore di identificazione non intaccano il fascino del volume ed il suo valore quale testimonianza storica e di costume.

G. C. C.

GINO CHIERICI: « *Il palazzo italiano dal secolo* XI *al secolo* XIX ». Ed. Vallardi, Milano, 1958.

W. TERNY DE GREGORY: « *Vecchi mobili italiani* ». Ed. Vallardi, Milano, 1958.

GIOVANNI MARIACHER: « *Camini d'ogni tempo e paese* ». Ed. Vallardi, Milano, 1958.

Vallardi ha dedicato questi tre elegantissimi volumi, queste tre interessanti ed intelligenti rassegne non solo agli innamorati dell'arte, ma soprattutto agli architetti e agli scenografi, ai quali offrono abbondante materiale di studio.

« Il palazzo italiano » è presentato nella sua evoluzione dal medioevo alla fine dell'800. Accanto agli esempi più noti e universalmente famosi (i palazzi fiorentini e toscani, veneziani, lombardi, emiliani, siciliani) vengono elencati esempi meno conosciuti ma di particolare significato e interesse. Ogni pagina presenta una fotografia d'esterno e d'interno accompagnata da un breve commento storico-estetico che inquadra l'edificio nell'epoca e nell'ambiente, nell'opera complessiva dell'architetto che l'ha creato, nel gioco delle influenze sti-

listiche a cui si ricollega, nella vita pubblica e privata della società italiana.

In « Vecchi mobili italiani » ogni mobile — sedia, tavolo, scrivania, cassapanca, cassettone, trumzan, armadio, letto — è studiato nella sua origine, seguito e documentato nei suoi sviluppi stilistici dal Medioevo al Quattrocento, dal Rinascimento al barocco, dal rococò al neoclassico, dall'Impero al « Liberty », attraverso la fioritura dei vari stili originali italiani nelle loro spiccate caratteristiche regionali. Attraverso il piacevole esame di questa rassegna è possibile seguire l'evoluzione del gusto sia nelle sue manifestazioni più compiute e perfette che nei suoi eccessi, nelle sue felici invenzioni come nei suoi ritorni a forme del passato riprese con nuove intenzioni.

« Camini » medioevali, rinascimentali, barocchi; camini monumentali o modesti, riccamente decorati o di sobria e lineare bellezza, raffinati o rustici, sopravvissuti fino ai giorni nostri per i loro valori formali, ci illustrano, oltre alla evoluzione degli stili, alcune caratteristiche della vita domestica presso i vari popoli e hanno perciò un interesse storico oltre che artistico. Accanto ai camini l'autore ha talvolta presentato le fotografie dei relativi comignoli. Ogni fotografia è ampiamente commentata.

Gli architetti, gli scenografi e i registi, ai quali vivamente raccomandiamo i tre volumi, troveranno in essi informazioni preziose, giudizi precisi, suggerimenti rivelatori, indicazioni utili per il loro difficile lavoro professionale.

M. C.

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

***in collaborazione con* DALE KRAMER**

(*Continuazione del cap. XX*)

Il capo-cameriere del Ritz guarda con sussiego l'uniforme di Clara, ma quando il comico chiede un tavolo discreto, Clara lo rifiuta: « Non mi garba questo tavolo; quando sono in ballo, voglio ballare con gli orsi ». Questa sua uscita viene commentata dalle occhiate di sopportazione dei clienti, in particolar modo da una ariosa bionda e dalla nobile madre che sono al tavolo del nostro eroe. Ecco che arriva Elinor Glyn in persona: una donna corpulenta di mezza età. L'eroe, morto dalla noia, si avvicina al suo tavolo e le chiede una spiegazione sul significato dell'« It ». Egli viene colpito dalla definizione che essa gli fa dell'« It », si tratta di essere naturali, essere indifferenti all'impressione che suscitiamo nel prossimo, eccetera. Intanto, Clara si diverte: emette trilli di sorpresa alla vista di piatti prelibati, si agita sulla sedia, mangia a quattro palmenti nè mostra di accorgersi delle occhiatacce disgustate dei clienti di alto lignaggio. Alfine, l'eroe si accorge che essa è una ragazza con « It » e, nel salone, dopo il pranzo Clara lo sente dichiarare che è rimasto colpito da lei. Presentatagli dal comico, la ragazza scommette che egli non la riconoscerà quando si incontreranno di nuovo. Il giorno dopo, una cliente sta facendo dei reclami al reparto biancheria da donna ed egli, passando, si ferma per aiutarla. Clara subito si sostituisce alla collega, ma quando il bel giovane ordina che la commessa responsabile si presenti nel suo ufficio, è Clara che ci si reca. Malgrado non intenda vincere la scommessa con un sot-

terfugio, Clara si impunta quando giunge una telefonata dalla bionda fidanzata del nostro eroe, e domanda il pagamento della vincita fissandolo in una gita al mare, a Coney Island. Qui essi passano una serata indimenticabile nel Luna Park di quella famosa spiaggia. L'eroe, accompagnatala a casa nella sua splendida Rolls Royce, cerca di rubarle un bacio, ma Clara lo schiaffeggia, gridando: « Anche lei è uno di quegli uomini-lampo. Non appena conoscono una ragazza, cercano di baciarla ». Questo lo fa vergognare tremendamente.

Ora la storia prosegue: due assistenti sociali cercano di portare via il figlio all'amica di Clara, dato che non lo può mantenere, ma la ragazza, avendo un impiego dichiara di essere lei la madre; ne segue una scena movimentata; un giovane giornalista, alto di statura e col cappello calato sugli occhi, non si lascia scappare un particolare e butta giù appunti alacremente (Gary Cooper non fu menzionato nei titoli di testa per questa sua prestazione). Per l'appunto, il comico è presente alla scena e fra il suo rapporto al principale e quello che hanno scritto i giornali, il romanzo d'amore fra il figlio del padrone e la commessa è in pericolo. Poco dopo, Clara viene chiamata insieme ad altre colleghe nell'ufficio del nostro eroe, per ricevere un premio in denaro. Dapprima, egli cerca di ignorarla, ma, dopo che tutti sono usciti, egli riconosce di amarla e le offre gioielli ed altri regali del genere. Essa piange, pensando che — come essa stessa dice — egli le proponga tutto questo « come un rimedio ». Ormai non le rimane altro da fare che rinunciare all'impiego. Il comico arriva nell'appartamento di Clara per perdonarle; ma invece viene a scoprire la verità e durante la conversazione si apprende che il nostro eroe sta partendo per una crociera sul suo yacht. Clara decide di salire sullo yacht, di forzare l'eroe a chiederle di sposarla per ridergli poi sulla faccia tutto il suo disprezzo; così si fa portare a bordo dal comico, di soppiatto. Era allora di moda l'ukulele e Clara lo suona mentre canta e si agita su e giù per la tolda, ad un ritmo che sarebbe considerato pazzesco al giorno d'oggi. Il nostro eroe la chiede in sposa, ma essa rifiuta e ride; per piangere poi nel silenzio della propria cabina. Il comico, alla fine, si decide a raccontare la verità al principale e questi gli affida il timone per andare a cercare Clara. Naturalmente, il panfilo sperona un barcone e, nell'urto, Clara e la bionda cadono in acqua.

Clara salva la rivale colpendola al mento per l'occasione con un potente diretto e poi la consegna all'eroe che sta arrivando a grandi bracciate. Dopo aver dichiarato che ritorna a casa, Clara si allontana a nuoto, soffiando acqua dalle narici; quando giunge il comico con una barca, il principale gli affida la bionda e si lancia all'inseguimento dell'amato bene. Clara si arrampica sull'àncora e, dato che il nostro eroe la ricerca invano, gli lancia una scarpa sulla testa. Anch'egli sale sull'àncora ed ecco la scena d'amore finale, con una dissolvenza del loro abbraccio, mentre Clara giocherella con il lobo dell'orecchio di lui.

Forse un film come questo non si può definire realistico, e anche le ragazze « It » di oggi certamente considererebbero la storia piuttosto sciocca; ma non si poteva vedere quel film senza essere colpiti dalla piacevole vitalità ed il genuino spirito comico di Clara Bow. *It* apparve nel momento in cui due epoche si stavano esaurendo: quella del Jazz e quella del film muto. Passati ormai vent'anni, si ha l'impressione che il sonoro sia arrivato d'improvviso: e cioè che mentre un mese prima i film erano muti, un mese dopo essi erano divenuti sonori. In effetti, il cambiamento avvenne lentamente e richiese diversi anni.

Il film parlato non era certamente una novità. Edison ed altri avevano sincronizzato dei sistemi fonografici con la pellicola già nel 1890 ed Augustin Lauste, ex-impiegato di Edison, dimostrò nel 1907 un sistema a Londra che sembrava offrisse delle possibilità pratiche. Non molto tempo più tardi, una macchina, chiamata Synchronoscope venne messa in vendita negli Stati Uniti ottenendo considerevole attenzione. Edison perfezionò il suo Cameraphone, chiamato anche Kinetophone, fra il 1908 ed il 1913. D.W. Griffith mostrò nel 1921 un film, *Dream Street,* che conteneva del dialogo e per questo venne adoperato un sistema chiamato Photokinema. Un altro pioniere, il dott. Lee De Forest, mostrò nel 1923 al cinema Rivoli di New York il primo film con il sonoro registrato su pellicola.

L'industria cinematografica seguiva tutti questi esperimenti con interesse, ma si era dell'opinione che nessuno fosse abbastanza perfezionato da essere offerto al pubblico. Nel 1926, negli Stati Uniti c'erano ventimila cinema e, quindi, un nuovo sistema doveva offrire sufficienti garanzie per giustificare l'enorme spesa necessaria

per installare gli impianti sonori. Verso il 1925, l'elettrotecnica fece grandi passi nella registrazione e la riproduzione del sonoro, specialmente nei laboratori della General Electric Company e della Bell Laboratories, proprietà della American Telephone and Telegraph Company e della Western Electric Company. Tali sforzi dovevano poi rivoluzionare il fonografo oltre che il cinematografo.

A Sam Warner è riconosciuto il merito di aver lanciato quel movimento, che alla fine risultò nell'uso generale del sonoro su pellicola. Dopo aver visitato la Bell Laboratories, egli convinse i suoi fratelli Harry, Albert e Jack che era giunto il momento per i film sonori. La Warner Bros. comprò la licenza per usare il sistema Bell nell'aprile 1926 ed il loro film *Don Juan* con John Barrymore fu subito sincronizzato con un accompagnamento musicale eseguito dalla New York Philharmonic Orchestra e presentato in « prima mondiale » al Warner Theater di New York la sera del 6 agosto 1926. Il 6 ottobre 1927 la Warner Bros. presentò *The Jazz Singer* con Al Jolson. In genere, si pensa che questo sia stato il primo film interamente parlato, ma in effetti il canto di Al Jolson era il principale « atout » del film, anche se egli diceva qualche parola durante lo svolgimento dell'azione. Il primo film interamente parlato fu dalla Warner Bros. presentato al cinema Strand il 6 luglio 1928 col titolo *The Lights of New York*. Comunque, la « prima » del film *The Jazz Singer* passa come la data più importante nella storia del cinema sonoro. Sfortunatamente, un tragico avvenimento la precedette: solo pochi giorni prima Sam Warner era morto improvvisamente.

Intanto altre Case si erano unite al nuovo sistema e la Paramount (ormai distribuivamo i nostri film con questa marca invece della Famous Players-Lasky) aveva comprato il Photophone, realizzato dalla General Electric Company e dalla Radio Corporation of America. Lo usammo per il nostro film *Wings* (col quale Gary Cooper raggiunse la fama) realizzato verso la fine del 1927: la Fox intanto stava facendo progressi con il Movietone. Diverse Case comprarono l'una o l'altra licenza e non ci potevano essere dubbi che il film parlato avesse ormai un grande futuro. Avevamo però degli obblighi verso i ventimila cinema che stavano effettuando i necessari cambiamenti tecnici; nell'autunno del 1929 — due anni dopo il *The Jazz Singer* — solo un quarto di essi era riuscito ad

effettuarli. Per questo, continuammo a produrre film muti, che spesso trasformavamo poi in « parlati ».

Naturalmente, l'avvento del sonoro causò grande costernazione fra gli attori del muto, ma i racconti di improvvisi disastri nelle loro carriere sono senz'altro esagerati. Basta dare un'occhiata alla lista dei nostri maggiori attori nell'epoca che stava per compiersi. Fra di loro, c'erano William Powell, Richard Dix, Bebe Daniels, George Bancroft, Clara Bow, Clive Brook, Nancy Carroll, Gary Cooper, Jean Arthur, Fay Wray, Florence Vidor, Emil Jannings, Adolph Menjou, Evelyn Brent e Paul Lukas. Vi furono, certo, dei momenti difficili quando si fecero i provini sonori. Appena Jean Arthur udì la registrazione del suo provino, gridò disperata: « Ma è la sirena di una nave ». Fu appunto quel particolare suo timbro di voce a renderla più famosa che se fosse rimasta ai film muti. William Powell, udita la propria voce, scappò dicendo che si andava a nascondere; egli era stato attore di teatro, ma, come tanti altri, era rimasto sorpreso sentendosi. E' vero che il microfono aiutò alcune voci e ne distrusse altre, ma gli attori più dotati di capacità e di volontà si adattarono al nuovo sistema. Le stelle in decadenza ci saranno sempre, e fu comodo per quelli in declino di accusare il sonoro. Si crede, ad esempio, che Clara Bow sia stata eliminata dall'avvento del sonoro; in effetti, essa aveva una bella voce e apparve in film sonori ma la sua sfrenata vitalità divenne un curioso impedimento: i tecnici non avevano ancora imparato ad usare il microfono con l'abilità di oggigiorno e gli attori dovevano cercare di rimanere vicino ad esso, che era sovente nascosto in un mazzo di fiori, senza dare l'impressione che la voce fosse diretta verso di quello. Clara era troppo irrequieta: si agitava per tutto il « set », fino a che non comprendeva che il microfono non captava la sua voce ed allora si fermava per maledirlo. L'epoca della maschietta era ormai tramontata; forse Clara avrebbe potuto intraprendere una nuova carriera e diventare un'attrice emotiva od una matura comica, ma sarebbe stata per lei una grande fatica e preferì abbandonare la lotta.

Una grande tragedia dovuta al sonoro, fu quella di John Gilbert, il famoso astro romantico della Metro-Goldwyn-Mayer. Aveva un timbro di voce troppo alto, non effeminato, ma con una nota acuta che il suo maestro di dizione non potè portare al livello del

suo fisico, quale esso appariva sullo schermo. Il suo insuccesso lo colpì emotivamente e senza dubbio questo influì sulla sua immatura fine. E' stato detto che Emil Jannings, un grande nostro attore che avevamo portato dalla Germania, fu vittima del sonoro: ma egli era stato in palcoscenico e, d'altra parte, molti attori stranieri erano riusciti a dominare il proprio accento, come Greta Garbo per la Metro-Goldwyn-Mayer o Marlene Dietrich e Mauriche Chevalier, due nostri attori che ottennero immediato successo nei film sonori.

Maurice Chevalier è uno dei più grandi intrattenitori del suo tempo, tempo che sta durando da molto. Quando egli cominciò ad interpretare film musicali per noi nel 1930, si avvicinava ai quarant'anni e già era stato in palcoscenico da un quarto di secolo. Figlio di un operaio parigino, egli era cresciuto in un'atmosfera da apaches, abbandonando la scuola a dodici anni. Fu apprendista falegname e quindi apprendista acrobata; il primo mestiere non gli piacque e nel secondo si ferì. Seguirono lunghi anni di fame nel varietà; durante la prima guerra mondiale, Chevalier fu ferito e fatto prigioniero dai tedeschi. Egli imparò l'inglese da solo in un campo di concentramento. Conoscevo Chevalier da molti anni, avendolo incontrato spesso quando ero all'estero, e nel definirlo un grande intrattenitore non mi riferisco tanto alla sua personalità di teatro ed alla sua tecnica di artista: un attore che fa durare la propria carriera tanto a lungo, deve conoscere le proprie capacità in relazione al pubblico. Egli non ha mai dimenticato che la base del suo pubblico è francese: partiva per apparire sui palcoscenici d'Inghilterra, d'America e di altre nazioni, ma si affrettava sempre a tornare a casa per non dare ai francesi l'occasione di dimenticarlo. Fu lo stesso quando venne in America per fare un film con noi. Ricordo che sua intenzione era di fare tre film all'anno: uno a Hollywood, uno a New York ed uno a Parigi: si rifiutava di rimanere intrappolato da qualche parte. Egli studia tutto con attenzione e questa è la ragione principale per cui è praticamente indistruttibile. Uno di questi giorni, egli, malgrado abbia superato la sessantina, tornerà da noi e ancora si conquisterà il nuovo pubblico come già fece con il vecchio.

Non è affatto necessario descrivere lo Chevalier che ebbe tanto successo ai primordi del sonoro: il labbro sporgente, la paglietta, i suoi modi piacevoli e le sue canzoni affascinanti sono fissate indele-

bilmente nella mente del pubblico. Fuori del palcoscenico, egli è calmo e serio, ma sempre di ottima compagnia. Una volta lo lasciai a capo della mia fattoria Mountainview per un paio di mesi, mentre ero all'estero con mia moglie. Una volta, a Parigi, lo andai a vedere con mia moglie in uno spettacolo che egli interruppe, appena ci vide, per salutarci. Chevalier è un uomo che cerco sempre di vedere quando mi trovo a Parigi ed egli mi viene a trovare quando si trova a New York. E' un legame fra gente che ha speso mezzo secolo nel mondo dello spettacolo, oltre all'amicizia personale che ci unisce da tempo.

Anche Marlene Dietrich è indistruttibile perchè è soprattutto un'individualista. La incontrai per la prima volta a Berlino, dopo il suo successo nella parte della cantante di varietà insieme a Emil Jannings in *Der Blaue Angel*, che fu girato in tedesco. Essa era stata un'attrice di night-club e di rivista: avevo veduto *Der Blaue Angel* e conoscevo le sue capacità sullo schermo, eppure fui subito colpito dalla grande intelligenza, l'umorismo e la sua forza di carattere.

Temevamo che la bella tedesca, malgrado la sua personalità sullo schermo fosse notoriamente misteriosa ed esotica, avrebbe finito per essere considerata dal pubblico solo un'imitatrice di Greta Garbo. Compresi ben presto che Marlene aveva una forza di carattere tale che non la si sarebbe potuta prendere a lungo per una imitatrice. Comunque, appena arrivò negli Stati Uniti Marlene mise sottosopra il nostro ufficio pubblicità. Quella donna affascinante e pericolosa (almeno sullo schermo) alla prima intervista parlò quasi solamente della figlia e del marito, il regista tedesco Rudolf Sieber: ci fu chi propose di farle evitare ogni intervista futura.

Il sistema aveva dato buoni risultati alla Metro con la Garbo. Dapprima, l'attrice svedese si era prestata a qualsiasi trovata pubblicitaria, ma poi, col crescere della sua popolarità, essa aveva insistito per non voler essere accompagnata durante le interviste da uno della pubblicità. Il capo della pubblicità della Metro era dell'opinione opposta; ma nessuno dei due volle cedere, per cui le interviste furono evitate, e si creò così la leggenda del silenzio di Greta Garbo, con grande soddisfazione di tutti gli interessati: la Garbo, la Metro ed il pubblico.

Se avessimo creato intorno a Marlene un muro impenetrabile, ci avrebbero tacciato di essere degli scopiazzatori, il che volevamo

evitare; così Marlene continuò a parlare della figlia e di qualsiasi altra cosa le venisse in mente e ben presto fu considerata una rivale, piuttosto che un'imitatrice, della Garbo. Come tutti sanno, Marlene oggi è una madre e una nonna affettuosa, oltre ad essere sempre una donna affascinante. L'indifferenza di Marlene verso il pubblico ha costituito una delle ragioni per cui le donne americane oggi portano i pantaloni. Un giorno l'ufficio pubblicità pensò che occorressero delle nuove foto di Marlene; ma la Dietrich in quel momento non lavorava, nè si sentiva di rivestirsi, per posare davanti al fotografo. « Sto riposando e porto i pantaloni — disse a Blake McVeigh, incaricato dall'ufficio pubblicità di riprendere le foto — se vuoi fotografarmi in questo modo, puoi farlo senz'altro ». La proposta venne bocciata. Qualche giorno più tardi, McVeigh vide in un grosso negozio di Los Angeles un'esposizione di pantaloni da giardino per donna e pensò che, se qualche ragazza li portava, si poteva anche accettare la proposta di Marlene. E così fece, col sorprendente risultato che le foto andarono a ruba e i negozi in tutta l'America furono assaliti da folle di donne, che volevano acquistare pantaloni da giardino. In tal modo ebbe inizio una nuova moda.

Il primo film che Marlene interpretò per noi fu *Marocco*, nel 1930, dove aveva il ruolo di una donna pericolosa che cercava di distogliere Gary Cooper dal suo dovere. Ecco un altro esempio di attore indistruttibile. Gary Cooper è sempre stato un tipo solido e taciturno nella vita come sullo schermo, un appassionato di cavalli e di caccia. All'inizio della carriera, egli non era molto bravo come attore, ma era molto volenteroso; per ogni parte che interpretava dava tutto se stesso e questo per un attore è un grosso complimento. La sua cocciutaggine lo portò più in alto di altri attori che avevano raggiunto la fama in minor tempo di lui.

Il film parlato offrì nuove occasioni agli attori di teatro. Ruth Chatterton fece con noi diversi film di successo. Fummo noi a portare i fratelli Marx sullo schermo: fu un immediato successo straordinario. L'esperienza teatrale di Claudette Colbert, Fredric March, Kay Francis, Jack Oakie e Jeannette Macdonald li fece salire in breve tempo, e attori più anziani, come Walter Huston, Frank Morgan e Charlie Ruggles, conobbero ben presto la fama. L'avvento del parlato fu un enorme vantaggio per l'industria cinematografica e le spese del cambiamento dal muto furono ben presto annullate dall'aumento notevole degli spettatori.

CAPITOLO XXI

La depressione, che portò il caos nel mondo degli affari in America e dovunque, non ebbe un effetto immediato sull'industria cinematografica. Forse la gente voleva dimenticare i propri guai andando al cinema e, come ho già detto, il parlato dette enorme incremento al cinematografo. Comunque, nel 1930, gli utili della Paramount Publix Corporation ammontarono a 18 milioni di dollari, cifra mai più raggiunta e il nostro giro d'affari, in meno di venti anni, era passato praticamente da zero (al tempo della 26ma Strada) a 300 milioni di dollari. Molti dicevano che l'industria cinematografica fosse « a prova di depressione », ma io ne conoscevo troppo bene la sua natura e i suoi rischi per credere che essa potesse completamente evitare le sfortune che si abbattevano sugli altri. Sam Katz, capo dell'ufficio che gestiva quasi duemila cinematografi, aveva fatto una significativa dichiarazione durante un discorso pronunciato alla Harvard Business School: « Possiamo perdere abbastanza denaro con i nostri cinema da affondare la Famous Players ». Egli voleva con questo sottolineare che la maggior parte del denaro pagato dal pubblico rimane nel cinema e che di conseguenza solo una minima parte affluisce alla produzione. I grandi incassi dei cinema, quindi, potevano aumentare enormemente i nostri utili, come era infatti successo, mentre le scarse presenze potevano ben presto mettere in difficoltà la produzione, come stava accadendo.

Il 1931 non fu un'annata buona come la precedente, ma gli utili raggiunsero ugualmente i sei milioni di dollari; poi le cose precipitarono: nel 1932 le perdite raggiunsero la cifra spaventosa di 21 milioni di dollari e le quotazioni in Borsa delle azioni Paramount-Publix scesero rapidamente. Ciò causò per noi una situazione difficile, anche perchè nell'acquistare i cinema, avevamo pagato con le nostre azioni, che avremmo poi dovuto ricomprare ad una quotazione assai alta. Non sono entrato in dettagli finanziari nel descrivere la nostra ascesa nè lo farò ora a proposito della nostra crisi. Ci fecero delle offerte vantaggiose per l'acquisto della società, ma non volli vendere: avrei potuto vendere il mio pacchetto azionario, ritirarmi a vita privata con una grossa fortuna e seguire da lontano le fasi della crisi. Decisi invece di cercare di favorire il

mercato; alla fine le azioni scesero quasi a zero ed alcuni creditori ci obbligarono alla curatela, cercando di buttarmi fuori dalla società. Ma, come non avevo voluto vendere, così non volli essere estromesso dalla Paramount-Publix.

Stanton Griffis, venuto alla Paramount qualche anno più tardi come presidente del comitato esecutivo, nel suo recente libro « Lying in State » dice che i creditori della società « avevano assegnato ad essa un consiglio di amministrazione formato da grandi personalità: presidenti di società ferroviarie, di banche e di altre importanti società, scelti, a quanto pare, per la loro completa ignoranza dell'industria cinematografica. Fra questi c'erano finanzieri dalla testa dura ansiosi di raddrizzare la nave, in modo da farle portare il carico nelle acque più tranquille che avrebbero seguito la depressione. Altri, invece, volevano indossare candidi berretti da capitano e strillare ordini; qualche risultato fu divertente, anche se allora la mia risata fu piuttosto sommessa. Ricordo un signore che, dopo aver messo insieme una grossa cifra di crediti, entrò nel mio ufficio informandomi subito che assumeva il comando. Non voglio imbarazzarlo facendo il suo nome, tanto più che esso è sconosciuto al pubblico: racconterò invece l'episodio, poichè illustra una faccia dell'industria dello spettacolo. Egli, dunque, entrò una mattina nel mio ufficio, dichiarandomi brevemente che intendeva assumere le redini della società.

« Bene — gli risposi, alzandomi dalla scrivania —, ecco qua. Devo però spiegarle che oggi devono essere prese importanti decisioni: per esempio, se esercitare o meno l'opzione su Gary Cooper, e questa è una decisione di capitale importanza, perchè comporta una somma di sei cifre; ve ne sono poi altre simili, quali il preventivo della produzione per il nuovo anno.. .».

Il signore mi interruppe: « No, non posso certamente sperare di familiarizzarmi così presto con l'intera situazione. Pensavo quindi di sistemarmi in una stanza, per mettere insieme le varie cose ».

« In tal caso — gli dissi — perchè non si sistema nella biblioteca? Potrà così essere vicino e seguire lo svolgimento degli affari ».

Accettò la proposta, ma ben presto fu di nuovo nel mio ufficio: « Avete uno studio a Long Island, non è vero? Ci stanno facendo qualche film, adesso? »

« Si ».

« Sarebbe forse meglio che andassi là per dare un'occhiata alla produzione ».

Guardai l'ordine del giorno. « Bene. Ben Hecht e Charles Mac Arthur stanno girando proprio oggi. Dirò a mio figlio Eugene di accompagnarla ».

I due produttori erano famosi per i loro scherzi e in particolare per la mancanza assoluta di rispetto verso chiunque proveniente dall'ufficio commerciale che fosse sospettato di voler interferire con ciò che stavano facendo. Essi non avrebbero costituito per quel signore una dignitosa introduzione alla produzione di film; ma dato che erano produttori indipendenti autofinanziati secondo un accordo che concedeva loro i teatri di posa e la distribuzione del film da parte nostra, credevo che essi avrebbero forse ignorato l'intruso.

Eugene telefonò prima di prendere un taxì insieme al signore e non gli rimase che sperare per il meglio; ma, appena messo piede sul « set », capì che le cose non sarebbero andate troppo liscie. Il parco lampade era spento, non girava neanche una rotella: Hecht e MacArthur sedevano in mezzo ad un silenzio di tomba; poco lontano da loro era seduto Jimmy Savo, un attore specializzato nelle espressioni più tragiche, che sembrava attendere da un momento all'altro la fine del mondo. Eugene fece le presentazioni.

« Spero ci vorrà scusare — disse cortesemente MacArthur — ma stiamo lavorando molto forte e, in tutta franchezza, non vorremmo essere disturbati ».

L'espressione del signore è facile immaginarla, date le condizioni del « set », tuttavia egli non disse una parola ed insieme ad Eugene si mise a sedere. Per un'ora e forse più non si mosse foglia, poi Hecht ruppe l'incanto: « Sarà meglio smettere per la colazione », disse.

MacArthur si agitò appena: « Che vuoi fare? ».

« Per me va bene il Colony — rispose Hecht all'amico —. Una delle nostre segretarie può far venire un cameriere per prendere le ordinazioni ».

Il Colony era uno dei più cari, se non il più costoso, ristoranti di Manhattan e distava quasi cinque chilometri dallo studio, ed era un'ora di punta. La spesa, non essendo compresa nel forfait era

quindi a carico dei due produttori, ma il signore non lo sapeva. Alla fine, egli non potè trattenersi dall'esclamare: « Penso che potreste almeno ordinare il pranzo per telefono », ma nessuno gli fece caso.

« Abbiamo delle personalità fra noi — osservò MacArthur — mi sembra di doverle festeggiare con un po' di champagne ».

Hecht osservò: « Non credo sarebbe carino che mentre noi siamo qui a bere champagne, il resto della troupe tracanni birra ».

« Troppo giusto — disse MacArthur — allora sarà bene ordinare champagne per tutti ».

« Giacchè ci siamo potremmo anche ordinare il pranzo per tutti », aggiunse Hecht.

Dopo un poco, arrivò un cameriere in taxi e prese le ordinazioni per una quarantina di persone; mezz'ora più tardi, una fila di giardinette portò tutto il necessario per organizzare il festino. Ci fu un gran sturar di bottiglie e scoppi di turaccioli: tutti mangiarono allegramente, salvo il signore che non sembrava troppo apprezzare le delizie della tavola. Alle due e mezzo circa, i due produttori decisero di tornare al lavoro.

« Per prima cosa — propose Hecht — sarà bene visionare le riprese di Savo », e volgendosi al signore disse: « Abbiamo girato una delle più divertenti scene che siano mai apparse sullo schermo. Morirà dal ridere ». Tutti si affollarono nella sala di proiezione; si ordinò una bottiglia di whisky e fu dato il via all'operatore. Ci fu qualche altra interruzione, ma finalmente lo schermo si illuminò: Jimmy Savo entrava in una stanza per la finestra. Tutto qui. Hecht e MacArthur quasi soffocavano dalle risate; fecero passare e ripassare la scena ed ogni volta la loro ilarità aumentava di volume.

« E' la cosa più buffa che sia mai stata girata — dichiarò Hecht — ed è stata una tua idea, Charley; costituirà certo una pietra miliare nella storia del cinema ». MacArtuh modestamente ne ripudiava la paternità, ma ormai il signore ne aveva avuto abbastanza e, fatto un cenno ad Eugene, partì senza degnare di un saluto l'intera troupe. Naturalmente, era stata tutta una farsa. Il signore si precipitò nel mio ufficio e mi raccontò quanto era accaduto, con voce piena di indignazione.

« Già — ammisi — talvolta succedono cose simili ».

« Ma non si dovrebbe mai permettere che accadessero ».

« Lei ha perfettamente ragione. Se le riuscirà di eliminarle, avrà raggiunto un risultato magnifico. Ho avuto da molto tempo a che fare con attori, attrici, registi, scrittori, tutta gente che lavora col cervello. Eppure non mi è ancora riuscito di trovare il modo per evitare simili incidenti ». Il signore sparì nè si provò più, almeno per quanto ne so, a riformare l'industria dello spettacolo. Altri si ingolfarono ancora di più, ma fecero una fine anche peggiore.

Nel frattempo noi continuavamo a produrre film e debbo a questo punto pagare un tributo ad un'altra colonna del cinema. Mae West, che ci aiutò in modo formidabile a toglierci dalle secche della depressione. Nè la dolce ingenua nè la ragazza « glamor » si adattavano agli anni della depressione, solo Mae aderiva perfettamente a quell'epoca. Essa rappresentava la donna energica e dominatrice, nella quale si poteva confidare; e Mae lo era anche in realtà. Se non fosse stato per la sua forza di carattere, non sarebbe mai divenuta un tal richiamo per il pubblico di tutto il mondo, nè forse sarebbe mai apparsa sullo schermo.

In palcoscenico Mae aveva avuto molto successo nell'incarnazione della sensualità più vigorosa, ma i produttori l'avevano sempre evitata non sapendo come trarne partito. Nessuno, certo, pensava che Mae West potesse essere trapiantata quasi integralmente dal palcoscenico allo schermo. Noi, però, l'avevamo scritturata nel 1930 per una parte importante insieme a George Raft nel film *Night After Night* (Tutte le notti) e Mae andò a Hollywood; ci furono però delle complicazioni con la sceneggiatura ed essa rimase ad attenderne per quattro settimane la nuova stesura, che però rifiutò dato che aveva sempre scritto le proprie interpretazioni e ciò che le proponevano di fare non corrispondeva alla Mae West che essa stessa aveva creato.

A quell'epoca, Manny Cohen era a capo degli studios e Al Kaufman ne era uno degli esponenti principali. Al rimase molto male: le prove dei costumi e dei provini erano andati bene, ed egli pensava che Mae avrebbe costituito o un grande successo o un grande fiasco e l'unica maniera di saperlo era di correre il rischio. Tutti provarono a convincerla, compreso Al, ma Mae non volle iniziare le riprese. Una sera, Al portò a cena Mae e il suo agente, Jim Timony, per un ultimo tentativo. Per l'appunto, era il compleanno di Mae e, malgrado lei sia sempre stata astemia e non fumi, la festa

riuscì bene. Verso la fine, Mae aprì la borsetta, tirò fuori un assegno e lo consegnò ad Al; era di ventimila dollari: il suo stipendio fino a quel giorno. « Parto domani per New York », disse. Al ebbe un'idea.

« Mae — le disse — perchè non scrivi la tua parte, domani vieni allo studio, ci riuniremo e faremo un esperimento. Proveremo prima la sceneggiatura attuale e poi proveremo quella che hai scritto tu. Se noi preferiremo la nostra sceneggiatura, potrai prendere il treno per New York; se invece quella scritta da te sarà giudicata la migliore, vuol dire allora che l'accetteremo senz'altro ».

« Affare fatto », rispose Mae.

Il pomeriggio successivo, Mae era già sul *set* con la sua sceneggiatura. Il regista la diresse così come avevamo proposto noi e Mae, ligia all'impegno preso fino all'ultimo, lo seguì facendo del suo meglio. Essa, poi, tirò fuori la propria sceneggiatura e si diresse secondo la propria idea; la sua caratterizzazione era evidentemente la migliore e anche il pubblico sembrò capire che Mae sapeva ciò che faceva. Il merito maggiore del successo di *Night After Night* fu indubbiamente suo. Seguì *She Done Him Wrong*, tratto da una delle sue commedie e del quale Mae scrisse l'intera sceneggiatura. Il famoso invito di Mae in quel film: « Vieni su a trovarmi, qualche volta » (*Come up and see me, sometime*) ebbe una parte altrettanto importante nella depressione, quanto lo erano stati lo « sceicco » e « It » nel periodo intorno al 1920.

Mi sembra che l'episodio che ho ricordato prima illustri la vera Mae West: onesta, diritta e conscia del proprio lavoro. Non ho veduto Mae da diverso tempo, ma quando Al Kaufman la incontrò recentemente a Hollywood, le parlò del mio libro. Subito Mae gli disse: « Tutto quanto posso fare per essere d'aiuto, lo farò volentieri »; e si mise al tavolino a scrivere un episodio del tutto inedito. Con molti ringraziamenti all'autrice, lo riporto qui di seguito.

« Ben pochi conoscono — scrive dunque Mae West — la mia ambizione segreta: essere una domatrice di leoni. Cominciò quando da bambina mio padre mi portò a Coney Island per la prima volta a vedere un circo equestre. In tutti questi anni, l'ho confessato raramente e solo a pochi intimi; la reazione al mio entusiasmo è sempre stata negativa e deprimente. Nessuno comprendeva il mio pen-

siero, a meno che qualcuno dividesse lo stesso insopprimibile desiderio di divenire domatore di leoni. Nella mia carriera di attrice, tutte le volte che vado in giro per gli Stati Uniti mi faccio portare a vedere i posti di maggiore interesse e chiedo sempre se c'è uno zoo. In tal caso, è la prima cosa che vado a visitare; ancor oggi visito tutti gli zoo che mi capitano sotto mano. Forse saranno i miei istinti animali. Chi lo sa? Comunque, ad ogni leone che vedevo iniziava in me una reazione a catena che portava alla ribalta le mie ambizioni di domatrice di leoni. Mi mettevo di fronte alla gabbia dei leoni; immaginavo di esservi dentro e di averli tutti sotto il mio comando; una forza segreta ingigantiva dentro di me. Qualsiasi attimo del mio successo l'avrei felicemente cambiato con quello di una domatrice di leoni, almeno per un limitato periodo di tempo.

« Finalmente ebbi modo di realizzare la mia aspirazione. Dopo il mio primo film come protagonista, *She Done Him Wrong,* la Paramount era ansiosa di farne seguire immediatamente un altro. A una riunione di produttori e di funzionari, mi dissero che volevano il mio nuovo film fosse grandioso e costoso. Che tipo di soggetto grandioso e costoso volevo interpretare? Quale mi avrebbe reso felice? Erano tutti ansiosi di farmi felice ed io non avevo nulla in contrario. Questo, pensai, è il momento che aspettavo; mi cominciò a prendere un'emozione violenta; ma non volli mostrarmi ansiosa, perchè sentivo che ciò avrebbe sventato il mio piano. Dissi, quindi, molto casualmente: « Mah, che ne direste di un soggetto sul circo? Sapete, il Madison Square Garden e tutto il resto ». Trattenni, quindi, il respiro in attesa della risposta.

« Un soggetto sul circo? — osservò un funzionario — Madison Square Garden? Vuol dire grandi *set,* molte comparse. Costerebbe molto denaro; la vita del circo attira molto; sarebbe una cosa colossale ».

« Per me, in verità, ciò rappresentava molto di più. Da quell'idea, uscì il mio secondo film da protagonista *I'm No Angel* che è la eccitante storia di una domatrice di leoni. Ogni giorno, la mia eccitazione cresceva a mano che mi avvicinavo al momento più importante della mia vita; non provavo alcun timore. Non ricordo di essermi mai detta che i leoni sono avidi di carne umana. Comunque, la mia ossessione di entrare nella gabbia con i leoni era dive-

nuta così intensa, che nessun ostacolo mi avrebbe potuto fermare. Il domatore mi disse che per le riprese avrebbe usato delle belve ben addestrate e piuttosto mansuete. Un certo elemento di rischio c'era sempre, mi disse, credeva però che sarei stata al sicuro dentro la gabbia quanto bastava per la ripresa della scena.

« Finalmente arrivò il grande giorno e mi recai allo studio molto presto. Mi affrettai nel trucco e indossai l'uniforme bianca da domatrice: un bellissimo costume consistente in calzoni attillati di seta bianca, stivali bianchi, una giacca a foggia militare con molte decorazioni dorate, un alto berretto bianco a foggia pure militare colle bianche piume svolazzanti ed infine una cappa di ermellino alla militare. Così vestita entrai nel *set* del Madison Square Garden, accompagnata dalla turba di cameriere, parrucchieri, truccatori ed assistenti. Che giornata meravigliosa si preparava per me! Dopo un ritardo di un paio d'ore, Wesley Ruggles, il regista, mi avvertì che non si poteva girare la scena. Era molto scuro in volto, quella mattina, il signor Ruggles. « Il capo-domatore non c'è — mi disse — e non c'è nessuno che possa farti da controfigura. Dovresti averne una, l'ho sempre detto che dovevi averne una ».

« E perchè? — chiesi —. Era previsto che sarei entrata nella gabbia dei leoni per pochi fotogrammi e non ho bisogno di controfigura per quello che debbo fare dentro la gabbia. Puoi girare i dettagli con la controfigura, un'altra volta ».

(*continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong; *traduzione di VIERI NICCOLINI. Copyright by Adolph Zukor*, 1953. *Ediz. originale*: *G. B. Putnam's, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » anno XVII, n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *anno XVIII, nn.* 2, 3, 5, 7, 8 e 11 (*febbraio, marzo, maggio, luglio, agosto e novembre* 1957), *e anno XIX, nn.* 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10-11 e 12 (*gennaio, marzo aprile, giugno, luglio, settembre, ottobre-novembre e dicembre* 1958).

MICHELE LACALAMITA Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441